post(s)

ISSN: 1390-9797

Anamaría Garzón
Craig Hamilton
Rolando H. Guzmán
Robin James
Ramón Lobato
Miguel Loor
Kembrew McLeod
Luciana Musello
Michael Prado
Christian Proaño
Sarah Raine
Juan Pablo Viteri, ed.

post(s) Serie monográfica • agosto - diciembre 2018 • Quito, Ecuador
Universidad San Francisco de Quito USFQ
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA
http://posts.usfq.edu.ec

post(s)

USFQ PRESS
Universidad San Francisco de Quito USFQ
Campus Cumbayá, Quito 170901, Ecuador.

USFQ PRESS es el departamento editorial de la Universidad San Francisco de Quito USFQ que fomenta la misión de la Universidad al diseminar el conocimiento para formar, educar, investigar y servir a la comunidad dentro de la filosofía de las Artes Liberales.

post(s). Serie monográfica

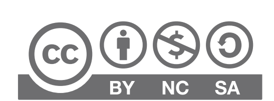
ISSN de la serie: 1390-9797
ISBN de este volumen: 978-9978-68-132-9
DOI: http://dx.doi.org/10.18272/posts.v4i1

EDITOR EN ESTA EDICIÓN
Juan Pablo Viteri, Universidad San Francisco de Quito USFQ

AUTORES EN ESTA EDICIÓN
Anamaría Garzón, Universidad San Francisco de Quito USFQ
Craig Hamilton, Birmingham City University
Rolando H. Guzmán, curador independiente
Robin James, University of North Carolina at Charlotte
Miguel Loor, Universidad San Francisco de Quito USFQ
Kembrew McLeod, Universidad de Iowa
Luciana Musello, University of Westminster
Ramón Lobato, Royal Melbourne Institute of Technology
Michael Prado,La Crema ediciones
Christian Proaño, artista independiente
Sarah Raine, Birmingham City University

Esta obra es publicada luego de un proceso de revisión por pares ciegos (*peer-reviewed*).

Producción editorial: Anamaría Garzón Mantilla y Juan Pablo Viteri
Asistente editorial: Luis Andrés López
Diseño y diagramación: Krushenka Bayas
Traducción: Nancy Mora, Esteban de los Reyes y Juan Pablo Viteri
Diseño de portada: Krushenka Bayas
Fotografía de portada: Christian Proaño
Revisión de estilo: La Caracola Editores y Verónica Jiménez Borja





post(s) volumen 4 • agosto - diciembre 2018
Impreso en Ecuador por Ediecuatorial – *Printed in Ecuador*
Primera Edición: agosto - diciembre 2018
Tiraje: 500 ejemplares
Más información en: http://libros.usfq.edu.ec • http://posts.usfq.edu.ec

Catalogación en la fuente. Biblioteca Universidad San Francisco de Quito

post(s) [PUBLICACIÓN PERIÓDICA] / Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito.
Editor general: Santiago Castellanos.--v.1 (ago.2015)-. -- Quito: Universidad San Francisco de Quito, 2015
v. cm.

Anual

ISSN: 1390-9797

1. Comunicación--Publicaciones seriadas. -- 2. Artes contemporáneas--Publicaciones seriadas. -- I. Universidad San Francisco de Quito. Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas. -- II. Castellanos, Santiago, ed.

LC: AP 63 .P67 CDD: 056.1

Se sugiere citar este volumen de la siguiente forma:
Burgos, H., Castellanos, S., Garzón, A., Klein, C. (eds.)
(2018) post(s), volumen 4. Quito: USFQ Press.

post(s)
ISSN: 1390-9797

La serie monográfica **post(s)** es una publicación anual del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA, de la Universidad San Francisco de Quito USFQ. Tiene el propósito de reflexionar sobre las discusiones, conversaciones, y debates que tienen lugar dentro de y entre los campos comunicacionales y artísticos tanto a escala local como regional e internacional.
post(s) solicita y publica artículos tanto de investigación empírica y teórica, como de reflexión conceptual sobre prácticas profesionales y creativas, en áreas que van desde el análisis de medios y productos culturales mediáticos, las relaciones e interacciones entre los productores y usuarios de los nuevos medios y plataformas digitales, sus impactos en prácticas profesionales como el periodismo, la cultura organizacional y la comunicación publicitaria, o el diseño comunicacional en todas sus manifestaciones, la cultura visual del cine, el audiovisual, la animación, y sus relaciones con las plataformas electrónicas y digitales, así como el papel que juegan las múltiples manifestaciones artísticas, creativas y culturales en la transformación de la vida cotidiana contemporánea.

Más información sobre la serie monográfica post(s):
http://posts.usfq.edu.ec

Contacto
Universidad San Francisco de Quito USFQ
Att. Anamaría Garzón Mantilla, post(s)
Calle Diego de Robles y Vía Interoceánica
Casilla Postal: 17-1200-841
Quito 170901, Ecuador



INTRODUCCIÓN

post(s) volumen 4 • agosto - diciembre 2018 • INTRODUCCIÓN • Juan Pablo Viteri (13)

ESTRATEGIA PARA PENSAR DESDE LA MÚSICA

Juan Pablo Viteri

Para esta edición de **post(s)**, la música toma un papel central en el marco de discusiones y debates sobre crítica cultural a la vez que es el eje de reflexiones que, desde la práctica creativa, busca entender el mundo contemporáneo. Algo poco común en el contexto latinoamericano, en donde la música tradicionalmente se ha estudiado desde la musicología y la etnomusicología. Para el presente, sin embargo, el enfoque toma como bases teórico-críticas y metodológicas a los estudios de medios y culturales. Asimismo, la música, más que un objeto de estudio, se convierte en una fuente de inspiración para encontrar formas frescas y efectivas de pensar y hacer academia.

En este texto introductorio que abre la edición, me propongo, entonces, tres cosas. Justificar primero la importancia de estudiar críticamente la música popular. Y es que la música puede considerarse un objeto de estudio particular y difícil de entender, pero que al mismo tiempo descifra mucho sobre qué es y hacia dónde va el mundo contemporáneo. De ahí que esta reflexión está orientada a brindar herramientas conceptuales que considero útiles para entender de manera más profunda y crítica el contexto cultural latinoamericano desde la música popular. En segundo lugar, buscamos explorar la relación entre música, tecnología, la economía política de la creatividad y el conocimiento. Finalmente, una temática y práctica recurrente en este número –y de **post(s)** más allá de esta edición– es la reflexión y exploración sobre nuevas formas de concebir a la escritura académica. En este sentido, debo admitir que, casi sin buscarlo, estudiar la música nos puso a

Juan Pablo Viteri, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA, Campus Cumbayá, edificio Miguel de Santiago, oficina 103, Casilla Postal 17-1200-841, Quito 170901, Ecuador. Correo Electrónico: jviteri@usfq.edu.ec
• MA Antropología Visual, Flacso (Ecuador).
• Candidato a Ph.D. Birmingham City University, Faculty of Arts, Design & Media (Reino Unido)

Fecha envío 03/08/2018 • Fecha aceptación 02/10/2018
email: posts@usfq.edu.ec • web: http://posts.usfq.edu.ec
post(s) Serie monográfica • agosto - diciembre 2018 • Quito, Ecuador
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA
Universidad San Francisco de Quito USFQ
DOI: http://dx.doi.org/10.18272/posts.v4i1.1310

reflexionar sobre la forma en la que, desde la academia en humanidades y arte, generamos conocimiento a través de textos.

Espejos y profecías

Probablemente la música es y ha sido una de las formas de arte más ubicuas. No existe, ni ha existido, ningún contexto en donde la música no se haya integrado de alguna manera en la vida cotidiana de las personas. Asimismo, probablemente ninguna otra forma artística sea vivida con tanta intensidad. Y es que ha sido parte de nuestros procesos evolutivos. En las mismas cavernas en las que empezamos a plasmar imágenes, encontramos propiedades acústicas que afectaban el sonido del viento, de nuestros pasos y de nuestra voz (Hendy, 2016, p. 3). La amplificación del sonido y los ecos y reverberaciones que se producen en esas cavernas quizá generaron en nuestros ancestros del paleolítico la sensación de una presencia de algo sobrenatural; hablaron a la caverna y la caverna respondió. Los efectos sonoros de estos lugares tal vez fueron percibidos como una expansión del espíritu, no solo en el aire, sino en el tiempo. La carencia de una presencia visual y de una materialidad obvia son probablemente las razones por las que la música haya sido esquivada en estudios filosóficos y sociales, pero, sin duda, es la razón por la que ha sido un catalizador de nuestros sueños y de nuestra imaginación. Aquella presencia fantasmal del sonido curiosamente contrasta con la obviedad de la imagen. Como explica Toop (2010, p. 51), “las palabras siguen a la mirada, nombran y describen solo aquello que fue visto solo después de la adquisición del lenguaje”. Pero el plano sonoro en el que se encuentra la música es quizás un fenómeno mucho más complejo, paradójico y difícil de descifrar. Así lo afirmó el teórico poscolonial y crítico musical, Edward Said:

> La crítica musical y la musicología, así como los mundos de la interpretación y la composición, se hallan sorprendentemente alejados de los terrenos de la crítica cultural. Foucault señala que, salvo por un interés pasajero y frívolo en el jazz o el rock, la mayoría de los intelectuales enfrascados en Heidegger o Nietzsche, en la historia, la literatura y la filosofía, consideran la música demasiado elitista, irrelevante o difícil como para prestarle atención. El discurso musical probablemente no esté tan al alcance de los intelectuales occidentales como los terrenos más oscuros de la cultura medieval, china o japonesa (2011, Kindle 1009).

Sin embargo, Said y su referencia a Foucault, aunque acertada, pasa por alto a uno de los pioneros en estudiar a la música popular desde una perspectiva filosófica: Theodor Adorno, el mayor representante de la Escuela de Frankfurt. Antes de generar su celebrada crítica a la cultura de masas, en sus ácidos ataques al modelo de producción estandarizada del Tim Pan Alley y del jazz, Adorno encontró pistas contundentes en la música popular para entender la relación entre cultura e industria que había parido el contexto moderno. Sin embargo, resulta curioso que haya evitado pronunciarse sobre la emergencia del rock’n’roll en la década de los cincuenta. Fácilmente se podría especular que la revolución que trajo el rock ponía en crisis sus argumentos. Y es que esa cultura de masas a la que describió de forma negativa y poco esperanzada, ese orden cultural monolítico que no toleraba diferencias, ni innovación y que condenó a la eterna repetición, estaba ávida de nuevos sonidos que desafiaran los estándares de la generación anterior.

Antes de la modernidad, incluso, de forma irónicamente silenciosa, la música estuvo profundamente relacionada con los órdenes y los conflictos que devinieron en grandes cambios sociales en la historia de la humanidad. En el 380 a.C., Platón y Sócrates, por ejemplo, advertían que los cambios en la música podían ser considerados como una amenaza al orden establecido. Asimismo, los emperadores chinos observaron con atención la música que producía el pueblo, pues entendían que en ella se expresaban sus malestares de forma sincera. En el Renacimiento, la Iglesia católica reclutó compositores como Giovanni Pierluigi da Palestrina para que compusiera piezas que sirvieran para alinear a sus fieles con los procesos de la reforma católica (Randall, 2017, p. 6). Estos ejemplos hablan de la importancia social de la música y de

un doble papel político que ha jugado a través de la historia: reproducir los valores establecidos y anunciar la llegada de una nueva sociedad (Attali, 2009, p. 12).

Se podría asumir entonces que Adorno entendió solo una de las facetas de la música o quizá podríamos entender su crítica como la expresión de un deseo de desenquistarla de su alineamiento con un sistema que valida solamente lo que es y motiva comercio. Cualquiera sea el caso, es importante mirar a la música desde la crítica cultural y no subestimar ni ignorar sus significados, usos y valores. La mirada elitista sobre la cultura popular ha deslegitimizado e ignorado su validez y potencialidad como saber. Asimismo, la innegable mercantilización de la cultura insiste en relegar a formas de expresión populares a mecanismos banales que sirven para generar consumo. Sin embargo, aunque a veces la música popular no sea mucho más que eso, otras lo es. El primer paso entonces es mirar desde la academia a lo popular como un espacio en que se producen formas válidas de conocimiento y, como efecto, crítica e innovación. De hecho, en los últimos años han aparecido señales de esto. No es coincidencia que Bob Dylan haya sido seleccionado para ganar el premio Nobel en literatura o que el rapero Kendrick Lamar se haya convertido en el primer representante de un género distinto a la música clásica o al jazz en ganar un Pulitzer. En este sentido, así como la importancia de la música no debe ser desmerecida, es quizá pertinente empezar aprender de su poder de llegar a la gente de forma efectiva e intensa.

Conjeturas glocales: relaciones de poder y la música popular

En el texto que abre la sección de Akademos, "Sobre la música popular en la teoría poscolonial", Robin James propone una mirada poscolonial para el estudio de la música popular. Esta aproximación plantea que los fundamentos que han servido para mantener una división binaria entre alta y baja

cultura son –parcial o completamente – dicotomías que establecen jerarquías en torno a raza, clase y género. De ahí que su aproximación plantea un abordaje "conjetural" para el estudio de lo cultura. Es decir, un análisis que no aísle las distintas jerarquías de poder, sino que busque elaborarse desde los entramados que vinculan a la clase, a la raza y al género. Así mismo, James cuestiona y propone deshacer nociones esencializantes en el entendimiento de la cultura. En este sentido, la música, argumenta, a menudo se entiende como una forma de expresión auténtica de ciertas comunidades. Por ejemplo, el hip-hop se asume como música negra, la salsa como música latina, el rock como música blanca. Este afán de plantear una conexión entre un grupo étnico/racial y un estilo de música, elimina relaciones históricas y naturaliza, a manera de consecuencia biológica, a la cultura. En contraposición, James propone entender a la música popular como fenómenos híbridos, fluidos, contingentes, incompletos y cambiantes. Fenómenos que, al mismo tiempo, no escapan de ser leídos solamente desde su contexto étnico y racial, sino que están y devienen, irreductiblemente de relaciones de poder en donde se entrecruzan género, clase, lugar y, por supuesto, raza, etnicidad y demás condiciones culturales, materiales e históricas.

El enfoque conjetural de James, que se elabora principalmente desde una crítica a la forma en que la raza se ha vinculado con la música popular, brinda herramientas extremadamente útiles para entender el contexto latinoamericano. Evidentemente, la historia colonial que ha marcado a la región obliga a asumir ineludiblemente una postura crítica a la hora de entender expresiones culturales como la música que se generan hoy en día en la región. La condición históricamente marginal de Latinoamérica en cuanto a la producción y circulación global de productos culturales han hecho que la esencialización y la folclorización de sus expresiones culturales sean inmediatamente asumidas como una condición que la define y delimita. Este sesgo que se elabora desde nociones euro y anglocéntricas y que, se debe admitir, se reproducen a menudo desde dentro mismo de la región, niega dos aspectos fundamentales de lo latinoamericano: su condición histórica mestiza; es

decir, impura, contradictoria, incompleta, cambiante y paradójica y, por otro lado, su relación compleja con los flujos globales de información; es decir, ese constante generarse desde un diálogo y en reacción a lo global. En este sentido, siguiendo el afán conjetural de James, propongo que el estudio cultural de lo latinoamericano no debe ser leído al margen de sus condiciones históricas, pero tampoco puede omitir su contemporaneidad.

Por un abordaje poscolonial de la música y sus tecnologías

En la línea de James, el texto de Ramón Lobato, "Las paradojas de la piratería" (originalmente publicado en el libro *Postcolonial Piracy*) complementa la propuesta de James con una mirada crítica a los medios y la tecnología que plantean las estructuras y sistemas a través de los cuáles la cultura popular se disemina y se consume. En este sentido, el estudio crítico de la llamada "piratería" sirve para revelar las estructuras de poder en las que el conocimiento, a través de los derechos de propiedad intelectual y la tecnología, sirven para mantener una estructura desigual en cuanto a la circulación de conocimiento. No es coincidencia que justamente haya sido la música la que puso en crisis el modelo de industria discográfica ante el advenimiento de la digitalización de la información y la web hacia finales de la década de los noventa. Este hecho desató una serie de medidas por parte de la industria para controlar el flujo y la propiedad intelectual de formas que privilegian el lucro privado y sacrificando, como consecuencia, un acceso más libre y democrático a la información y a la cultura. De esta manera, Lobato revela cómo este afán generó una materialización de estructuras coloniales de alcance global que dominan el mundo contemporáneo. Sin embargo, plantea que la mediación de estas tecnologías a través prácticas ilícitas, es decir, prácticas que se dan al margen de las restricciones que imponen las normas globales de propiedad intelectual, antes que hurtos, representan una apropiación que pone a la tecnología al servicio de la democratización de la información. Esta reflexión anti-*statu quo*, sin dudas, urge en los distintos contextos del sur global, en donde históricamente se ha dado un sometimiento a las condiciones que se imponen desde el norte global. La condición periférica de varios de los contextos latinoamericanos obliga a pensar y generar estrategias propias de circulación de información que se ajustan a nuestro contexto y condiciones específicas.

Complementario a Lobato, el cuerpo de trabajo de nuestro entrevistado para este número, Kembrew McLeod (KM), plantea que aceptar los parámetros que la industria mantiene para legalizar y criminalizar ciertas formas de consumo y distribución de contenidos a través de la tecnología, no solo que limitan el acceso democrático a la información, sino que es una forma de limitar la libertad de expresión. Varios de sus libros, como *Owning Culture* (2001), *Freedom of Expression* (2007), *Creative Lincense* (2011) y *Cutting Across Media* (2011), argumentan que la criminalización de la piratería y la rigurosidad con la que se plantean las leyes de propiedad intelectual limita a los usuarios el acceder a una variedad amplia de contenidos y, al mismo tiempo, su capacidad de crear a partir de esos contenidos. En la entrevista que presentamos en este número, justamente aprovechamos para reflexionar sobre el estado actual de la libertad de expresión y el libre acceso a la información frente a la creciente implementación de plataformas digitales de *streaming* de acceso pagado, los bloqueos de contenidos por zona geográfica y el uso de algoritmos para sesgar el consumo de los usuarios. Como resultado, llegamos a la conclusión de que el internet y las tecnologías digitales de hoy, comparadas con las que existían hace una década –época en el que KM publicó *Freedom of Expression*[1]– dan muestra de una tendencia en la que cada vez más lo privado y vertical reemplaza a lo público y horizontal en la web. Sin embargo, aunque el horizonte parece oscurecerse, es esperanzador ver cómo mensajes críticos se infiltren cada vez más en el sistema y llegan a la gente, especialmente cuando vienen empaquetados en experiencias de consumo tan placenteras y apreciadas por la gente como es la música.

1 Un texto que considero fundamental para entender la nueva economía política de la tecnología y la creatividad.

Estrategias para repensar la escritura académica desde la música popular

En este último punto, es conveniente explicar el contexto desde donde se genera esta revista y las razones por las que hemos decidido enfocarla en música popular. post(s) es una revista académica que se produce desde una facultad que es particularmente diversa. Nuestro Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas ofrece títulos de pregrado en áreas creativas como el cine, la producción en medios, el diseño, las artes, y áreas como el periodismo y la publicidad. Es un espacio que, a fin de cuentas, involucra en un mismo contexto académico a gente de ramas disímiles en varios sentidos. Sin embargo, esta diversidad de habilidades y saberes, cuando logran dialogar, generan experiencias que buscan principalmente innovar. Uno de esos proyectos es Radio COCOA (RC), que comenzó siendo una radio en línea, pero que pronto se convirtió en una plataforma digital que funciona como una suerte de laboratorio de experimentación en nuevos medios al servicio de la difusión y documentación de la música independiente producida localmente. No es coincidencia que cuatro de las personas que hemos contribuido con esta edición de post(s) –Miguel Loor, Luciana Musello, Hugo Burgos y yo– seamos parte de RC. Es que son varias los factores que hacen que converjamos en esta publicación y en RC. Evidentemente, la principal es una afición clara por la música independiente. De ahí, nuestro interés de explorar las posibilidades de los nuevos medios para promover expresiones culturales alternativas como la música. Finalmente, el estudio académico y crítico de la cultura es algo que, por suma de las dos primeras, nos motivan no solo a pensar la práctica desde una perspectiva crítica, sino que nos lleva también a establecer vínculos y estrategias que generen un flujo entre la práctica creativa de medios y la academia.

En este sentido, el objetivo de este número va más allá de buscar contribuir a los estudios críticos de la música popular aglomerando textos sobre el tema. Un interés que se vuelve cada vez más palpable en post(s) es el seleccionar

textos u obras que de alguna manera contribuyan a repensar y expandir la escritura y práctica académica en el campo de las artes, las humanidades y los estudios de medios. Para el propósito, en varios de los textos que componen Link, Radar y Praxis se encontrarán reflexiones y casos de esto. Sin embargo, quizá el ejemplo más concreto de esta edición es el texto de Sarah Raine y Craig Hamilton, donde reflexionan sobre *Riffs*, la revista sobre música popular que coordinan y editan desde Birmingham City University. Lo que diferencia a este proyecto de otros que se enfocan en el estudio sobre música popular, antes que temática, es su objetivo de explorar la escritura experimental sobre música popular. Curiosamente, esto a veces implica tomar las ideas y estrategias de la misma música popular y sus contexto para innovar la escritura. Y es que ¿quién dijo que las publicaciones académicas no pueden realizarse con espíritu *do it yoursef* y verse como un *fanzine*?

Reflexionar sobre la escritura académica es una práctica marginal pero definitivamente necesaria. Por supuesto, el formato del ensayo o artículo académico deviene de preocupaciones prácticas y objetivas antes que creativas. Sin embargo, otros tipos de escritura como la ficción o la poesía e incluso la escritura en campos muy distintos como el periodismo ofrecen posibilidades que pueden nutrir e incrementar la efectividad de la escritura académica. Asimismo, queda todavía mucho camino por explorar en las posibilidades de escritura hipertextual que ofrecen los medios digitales. Estos recursos y nuevas posibilidades no solo que puede mejorar la calidad argumentativa, sino que puede expandir sus alcances a públicos no académicos. Es buen momento entonces para empujar nuevas formas de escritura desde la academia. post(s)

Referencias bibliográficas

Attali, J.
(2009). *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Hendy, D.
(2013). *Noise: a human history of sound and listening*. Londres: Profile.

Randall, D.
(2017). *Sound System: The Political Power of Music*. Londres: Pluto Press.

Said, E.
(2011). *Música al límite*. City: Kindle Edition.

Toop, D.
(2013). *Resonancia siniestra: el oyente como médium*. Buenos Aires: Caja Negra.


AKADEMOS
Investigaciones académicas

post(s) volumen 4 • agosto - diciembre 2018 • AKADEMOS • Robin James (27)

SOBRE LA MÚSICA POPULAR EN LA TEORÍA POSCOLONIAL[1]

Robin James

Traducción: Anamaría Garzón y Esteban de los Reyes

1 Una versión de este capítulo apareció como "On Popular Music in Postcolonial Theory," en *Philosophia Africana*, Vol. 8, No. 2 (Agosto, 2005): 171-188.

Robin James, Associate Professor, University of North Carolina at Charlotte. Philosophy, Women's & Gender Studies Affiliate Faculty.
- Ph.D, Philosophy, DePaul University, Chicago, IL
- MA, Philosophy, DePaul University, Chicago, IL
- BA, Philosophy (Music History Minor), Miami University, Oxford, OH

Resumen

Este ensayo sostiene que si bien la mayoría de los académicos especializados en teoría poscolonial y crítica racial abordan la música como un *ejemplo* de raza, encarnación racial y política racial, este modelo "ejemplar" trata imprecisamente a cada área (raza, música y, a veces, género) al considerarlas como discursos distintos. Si lo que está en discusión al definir qué constituye la música y qué constituye la raza es fundamentalmente el mismo problema —la determinación de la relación entre los cuerpos racializados, colonizados o resonantes y las fuerzas sociales que operan en, a través y sobre estos cuerpos—, entonces la relación entre los cuerpos controlados y resonantes no es tanto ejemplar o representativa, sino, como he decidido llamarla, "coincidente". Mientras que en el libro *Blues Legacy and Black Feminism* (1998), Angela Davis examina explícitamente la coincidencia de género, raza y clase como se "expresa" en la música de Ma Rainey, Bessie Smith y Billie Holiday, también implícitamente comienza a delinear la coincidencia de género, raza y clase con los discursos y prácticas que llegaron a constituir "el blues". Por lo tanto, me dirijo a ese texto como una instancia de la manera en que el modelo "ejemplar" se transforma en un modelo coincidente o conjetural de las relaciones entre raza, clase, género y música. He adoptado el término "coincidencia" para describir las relaciones entre raza, género y música porque es una metáfora más precisa que el lenguaje ampliamente utilizado y criticado de la interseccionalidad.

Palabras clave: Música popular, raza, género, teoría poscolonial, coincidencia

Fecha envío 14/05/2018 • Fecha aceptación 14/06/2018
email: posts@usfq.edu.ec • web: http://posts.usfq.edu.ec
post(s) Serie monográfica • agosto - diciembre 2018 • Quito, Ecuador
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA
Universidad San Francisco de Quito USFQ
DOI: http://dx.doi.org/10.18272/posts.v4i1.1311

Abstract:
This essay argues that while most scholars in this area treat music as an example of race, racial embodiment, and racial politics, this "example" model inaccurately treats each area (race, music, and sometimes gender) as a distinct discourse. If what is at stake in defining what constitutes music and what constitutes race is fundamentally the same issue—the determination of the relationship between raced, colonized, or resonating bodies and the social forces which operate in, through, and on these bodies—then the relationship between raced and resonating bodies is not so much exemplary or representative as it is what I call "coincident." While Angela Davis' *Blues Legacies and Black Feminism* (1998) explicitly examines the coincidence of gender, race, and class as it is "expressed" in the music of Ma Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday, it also implicitly begins to draw out the coincidence of gender, race, and class with the discourses and practices which came to constitute "the blues." Thus, I turn to this text as an instance of how the "example" model is transformed into a coincidental or conjectural model of the relationships among race, class, gender, and music. I have adopted the term "coincidence" to describe the relationships among race, gender, and music because it is a more accurate metaphor than the widely used and critiqued language of intersectionality.

Keywords: Popular music, race, gender, postcolonial theory, coincidence.

"Acerca de la música popular en la teoría poscolonial" es una traducción al castellano de "On Popular Music in Postcolonial Theory", que corresponde a la primera parte del capítulo 1 del libro The Conjectural Body. Gender, Race, and the Philosophy of Music, de Robin James, publicado en 2010 por The Rowman & Littlefield Publishing Group. El Comité Editorial de post(s) agradece a Robin James y a su editorial por autorizar la publicación de esta traducción.

Para teóricos poscoloniales y de crítica racial no es inusual usar las prácticas musicales —típicas de una comunidad específica— con el fin de explicar el concepto y/o la experiencia de raza, cultura, diáspora, etc. W.E.B. Du Bois abre cada capítulo de *The Souls of Black Folk* con un epígrafe y algunos compases de melodía de varios cantantes espirituales populares. El uso de estructuras antifónicas (llamada y respuesta) de Paul Gilroy —comunes en varias músicas negras— como una ilustración de su teoría del "Atlántico negro", es tal vez la manifestación más conocida de esta tendencia. En este capítulo analizaré el uso de la música —específicamente de las músicas populares contemporáneas asociadas con la cultura negra (entendida a grandes rasgos)— como un *ejemplo* de idea o experiencia perteneciente a la raza o la teoría poscolonial.

Esta técnica funciona particularmente bien y es, por eso mismo, usada con frecuencia, porque la relación entre música y raza no es tan solo de tipo ejemplar. Al contrario, en Occidente, los conceptos de música y raza/cultura se relacionan en un plano más fundamental. Dada la historia de dichos conceptos y su despliegue en experiencias de nuestro presente, tanto la música como la raza comparten una problemática o una lógica: ambas deben responder a la pregunta o dar cuenta de la relación entre lo "material" (lo físico, fisiológico o "natural") y lo "social" (lo artificial, producto de la intervención o socialización humana). La música no es meramente un ejemplo de la diferencia racial y/o cultural, puesto que lo que está en juego en la definición de lo que constituye la música y lo que constituye la raza es fundamentalmente el mismo problema: la determinación de la relación entre cuerpos racializados, colonizados/colonizadores, o resonantes y las fuerzas sociales que operan en, a través de, y sobre estos cuerpos. En ambos casos se estipula algo sobre los cuerpos o la facticidad material y el grado en el cual son determinados por fuerzas sociales y/o son independientes de ellas. De manera que, y en la medida en que los discursos y experiencias de la música y la raza lidian con la misma problemática, su relación no es de ejemplaridad, sino lo que podríamos llamar —manteniendo la manera en que muchas feministas entienden la relación entre género y raza— una "intersección". Las dos cosas se viven y piensan juntas en un tipo de relación que llamo "coincidencia". Escojo este término en lugar de "intersección" puesto que la idea de co-incidencia —es

decir, que una incidencia de discurso de raza es a la vez una incidencia de género (y clase, etc.)— es una metáfora más apropiada y productiva para la relación entre la identidad social y la música.

Cuando se habla de una "intersección" es posible ilustrarla como un punto específico, en el cual dos o más fenómenos independientes se juntan, combinan y, eventualmente, se vuelven a separar. Sin embargo, los fenómenos o experiencias que se describen con términos como "raza" y "género" no están separados en la experiencia real y vivencial, aunque la separación heurística de estos conceptos parezca más o menos necesaria. A diferencia de una intersección vial —en la cual dos rutas distintas se cruzan momentáneamente— estas formas de corporeización se intersecan completamente y, fenomenológicamente, *nunca* son distintas, sino que son cómplices y coincidentes. La "intersección" entre cuerpos racializados, génerizados (*gendered*) y resonantes es un nexo a partir del cual entrevemos categorías relativamente artificiales y anacrónicas (es decir, ideas culturalmente mediadas sobre una naturalidad no mediada) para explicar y entender nuestra experiencia. Las categorías que supuestamente se "intersecan" o "mezclan", en realidad, nunca existen aisladas las unas de las otras. De manera que cuando invocamos una de dichas categorías aislada de las otras (es decir, raza o género), lo hacemos de manera conjetural. Discuto el sentido preciso de pensar "conjeturalmente" en otro ensayo, mas aquí, en mi crítica de la teoría de la interseccionalidad, demuestro la necesidad y utilidad de esta aproximación.

A continuación, empezaré por un resumen de la manera en que la música popular es usada como ejemplo en algunos textos muy influyentes de la teoría poscolonial y la musicología: *The Black Atlantic*, de Paul Gilroy, y *Conventional Wisdom*, de Susan McClary[2].

2 Nota de traducción: *El Atlántico negro: Modernidad y doble conciencia* tiene una versión al español publicada en 2014 por Ediciones Akal. El libro de Susan McClary no ha sido traducido.

Lo serio *versus* lo pop

La mayoría de personas no disputaría la aseveración de que las distinciones entre alta y baja cultura (como aquella entra la música seria y pop) son —al menos parcialmente si no completamente— determinadas por jerarquías de raza, clase y privilegio de género, o son reflejos de ellas. Como observa Aaron Fox:

> Las lógicas de valor que parecen estructurar las jerarquías de los estilos musicales, los performances y los talentos son, de hecho, las mismas lógicas, que en una forma simbólicamente condensada y proyectada, estructuran las jerarquías de las personas en grupos sociales: lógicas de raza, clase, género, otredad, similaridad y, por último, el valor individual de los seres humanos y sus comunidades (Fox, 2004, p. 57).

Tanto en discursos musicales como sociopolíticos, el privilegio y la marginalización son asignados de acuerdo a distribuciones mutuamente influyentes, si no a las mismas. Por ejemplo, en la medida en que nuestra cultura margina la agencia y autoridad de chicas adolescentes, desvaloriza la música hecha por y para ellas (al mismo tiempo que obtiene vastas cantidades de dinero de estas chicas y su supuesta carencia de agencia y poder). La asignación de género a la música popular es un tema que discuto en otro ensayo, pero por ahora limito mi análisis al uso de la música popular en la teoría poscolonial y la teoría crítica de raza.

Algunos trabajos de teoría poscolonial y estudios culturales mantienen esta dicotomía entre lo serio y lo pop, pero invierten el privilegio: mientras el "lenguaje" siempre es euro, racional e intelectual, la "música" es el dominio de aquellos a quienes el acceso a estos privilegios ha sido denegado. Por

esto, la "música" representa el discurso[3] encarnado, negro, oral y comunal. En este caso, la música está siendo explícitamente racializada, con el fin de valorar una minoría cultural "auténtica" (usualmente negra) de cara a una alta cultura occidental, "blanca" y homogeneizante. Puesto que esta perspectiva simplemente reemplaza lo que se considera cultura auténtica por tradiciones folclóricas o vernáculas específicas, los modelos basados en esta aproximación no nos ayudan a pensar a través de la relación entre lo material y lo social. De hecho, la apelación constante a un supuesto origen puro ilustra bastante bien el problema. Stuart Hall presenta lo siguiente como un ejemplo de dichas apelaciones a "mantenerlo real"[4]: "La cultura popular negra y 'buena' es aquella que pasa el test de autenticidad: la referencia a la experiencia negra y la expresividad negra. Estas sirven como garantías al momento de determinar qué cultura popular negra está en su lugar (es correcta), cuál es nuestra y cuál no" (Hall, 1996, p. 471)[5]. Dentro del dominio de lo que es considerado, por ejemplo, hip-hop, ciertas prácticas —usualmente aquellas asociadas a las masculinidades privilegiadas en la comunidad negra— son consideradas "auténticas", mientras otras —usualmente aquellas que traen connotaciones de formas marginalizadas de identidad negra— son trivializadas de las maneras en que usualmente se trivializa lo "pop": feminización, infantilización, comercialización, etc. De esta manera, en las distinciones marcadas entre prácticas musicales, encontramos una pugna sobre el contenido de la identidad racial y étnica.

3 Si bien el afrofuturismo de Kodwo Eshun rechaza el "humanismo" implícito en dichas reevaluaciones de la cultura negra/africana de la diáspora, mantiene las mismas tendencias esencialistas y jerárquicas por las cuales Hall y Gilroy critican la posición "humanista" descrita en el texto. En lugar de invertir la jerarquía de mente/cuerpo para privilegiar la asociación estereotípica de los negros con la corporeización, Eshun reconfigura la matriz "blanco: tecnología/alienación; negro: "naturaleza"/"manteniéndolo real" (keepin'-it-real)" al enfatizar el rol fundamental que la tecnología juega y ha jugado en el desarrollo de la música "negra". Para Eshun, lo "esencial" para la cultura negra es su mediación a través de la tecnología y la explotación de la misma. Por consiguiente, se mantiene a favor del privilegio de la tecnología, el progreso y la complejidad intelectual, pero los identifica con la diáspora africana en lugar de la alta cultura europea. "Rechazando el énfasis omnipresente actual en la lealtad ética a la calle necesaria en el sonido negro", argumenta, en lugar de ello, a favor del "futurismo de la diáspora afro [...] donde la alienación de la posguerra deriva en el alien del siglo XXI" (Eshun, 00[-003]). Si bien tengo mucha simpatía por su crítica del ideal "humanista", el cual motiva una búsqueda de "lo real", su visión completamente construccionista del cuerpo —"hiperencarnado a partir de la tornamesa Technics SL 1200" (Eshun, 00[-002])— es, como lo he expuesto a lo largo de este libro, inadecuada para analizar la relación entre raza y música, así como entre estructura e ideología. (Ver Eshun, 1998).

4 Nota de traducción: "Keeping it real", en inglés, es una expresión popular que apela a mantener el origen auténtico de una acción en relación a una subcultura o código tribal.

5 Esta no es la visión propia de Hall, sino un resumen de una posición que Hall problematiza.

Hall indica que, de esta manera, "el momento de esencialización", es decir, la apelación a una especie de origen "auténtico" o inaccesible, "es débil porque naturaliza y des-historiza la diferencia, confundiendo lo que es histórico y cultural con lo que es natural, biológico y genético" (Hall, 1996, p. 471). Es muy fácil asociar ciertos grupos raciales y/o étnicos con músicas muy específicas y, a menudo, folclóricas: un muestreo rápido de la perilla de la radio y la manera en que varias estaciones se anuncian en el mercado nos dicen que el hip-hop es "negro", la salsa es "latina" y el rock es "blanco". Incluso al criticar esencialismos como estos, a la academia le agrada declarar que estilos y géneros específicos son la expresión o representación de aspectos de identidad racial o de políticas de raza. De Paul Gilroy a Susan McClary, estos argumentos son casi siempre formalistas: al apelar a alguna cualidad de la experiencia vivencial de un grupo minoritario, estos argumentos seleccionan dispositivos estructurales comunes a la tradición musical examinada y usan estas características para ilustrar y argumentar en pos del valor de las ideas y prácticas características del grupo racial/étnico en cuestión. Por ejemplo, tanto McClary como Gilroy traen a colación las estructuras antifónicas (llamada y respuesta) de varios géneros basados en blues y las asocian con los valores y prácticas contramodernas del "Atlántico negro"; las relaciones de poder no-dominantes y las subjetividades plurales, fluidas, características de la música vernácula negra son contrastadas con las nociones europeas de individualidad, virtuosidad y soberanía. Esta estrategia es adoptada incluso en la discusión de Tricia Rose acerca de la estética del hip-hop (ver Rose, 1994, cap. 3).

La música (cualquier cosa que eso sea) como un ejemplo de raza

En *El Atlántico Negro*, Gilroy argumenta que la "antifonía (llamada y respuesta) es la característica formal principal de estas tradiciones musicales [de

la diáspora negra]", y que esta práctica musical refleja estructuras sociales presentes en el Atlántico negro, así como ofrece un modelo de política.[6]

> Hay un momento democrático, comunitario, conservado en la práctica de la antifonía que simboliza y anticipa (pero no asegura) nuevas relaciones sociales no dominantes. Las líneas entre el sí mismo y el otro se difuminan, y se crean formas especiales de placer como resultado de los encuentros y conversaciones que se establecen entre un sí mismo racial fracturado, incompleto e inacabado y otros. La antifonía es la estructura que aloja estos encuentros esenciales. (Gilroy, trad. 2014, p. 107).

Dada la importancia de la respuesta, la estructura de la antifonía incluye necesariamente un momento de mimesis transformativa en la cual la audiencia repite activamente y modula material "autoritario" o "canónico". Por otro lado, la hibridez inherente y celebrada de muchas formas musicales vernaculares negras (como el reggae, dub, hip hop, house) refleja o expresa con mayor precisión que cualquier otro modelo el carácter "fracturado, incompleto y no finalizado" de la identidad negra. De acuerdo a Gilroy, esta identidad fluida e híbrida, presentada en y a través de la práctica musical popular negra, es ofrecida como una deconstrucción de la oposición esencialista/construccionista, la cual estructura gran parte del discurso sobre la identidad negra.

A pesar de que la música es prominente en su investigación, la fuerza analítica del texto de Gilroy se enfoca en la raza y la identidad racial, dejando a la música como algo dado. Si bien su proyecto en *El Atlántico Negro* es evidentemente deconstructivo, su concepción y despliegue de la "música" propone una oposición muy poco desconstruida entre la música y el lenguaje, a la manera de las oposiciones de los discursos "esencialistas" mencionados más arriba. Tomando en cuenta su compromiso con la deconstrucción de los esencialismos, sorprende que Gilroy asuma una noción *schopenhaueriana* de la música como una idea pura e inmediatamente dada en el mundo. "Al pensar sobre la música (una forma no representativa, no conceptual), se plantean aspectos de la subjetividad encarnada que no son reductibles a lo cognitivo ni a lo ético" (Gilroy, trad. 2014, p. 104). Es cierto, la música no participa necesariamente de la economía de significados y significantes que gobierna la mayor parte de la comunicación lingüística. Sin embargo, no por esto se puede concluir que la música opera sin necesidad de apelar a conceptos (la pieza musical 4:33 de Cage es casi completamente conceptual), ni que la dimensión corporal/afectiva de la música sea una suerte de comunicación inmediata que no genera una relación comercial con fenómenos conceptuales y representacionales. Parecería que Gilroy está derivando una oposición demasiado simple entre lenguaje y música, representación y corporalización (*embodiment*). Al oponer a la música afectiva y corporalizada (*embodied*) con el lenguaje representacional y conceptual, Gilroy recae en algunos de los estereotipos y presuposiciones esencialistas que pretende criticar. A continuación argumentaré que esto sucede porque el proyecto de Gilroy no logra abordar el problema del esencialismo/construccionismo en términos musicales. Las oposiciones simplistas entre concepto y afecto, lenguaje y música, son graves errores en el análisis de Gilroy.

En el texto de Gilroy, la música es un dominio expresivo que ha funcionado como una herramienta política e ideológica:

> Analizar el lugar de la música en el mundo del Atlántico negro significa examinar la *comprensión de sí mismos* [énfasis añadido] expresada por los músicos que la compusieron, el uso simbólico que le dieron a su música otros artistas y escritores negros, y las relaciones sociales que han producido y reproducido esa cultura expresiva única en la que la música constituye un elemento central e incluso fundacional" (Gilroy, trad. 2014, p. 102).

Al enfocarse en la expresividad y la instrumentalidad, Gilroy siempre ve la música como un tipo de contenido —una idea, concepto o práctica— cuyo significado depende y participa de varias relaciones sociales. Gilroy se en-

6 En la versión en inglés, la cita corresponde a Gilroy, Paul. (1993). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press. Para esta traducción utilizamos la edición de 2014, *Atlántico negro: Modernidad y doble conciencia* (José María Amoroto, trad.). Madrid: Akal.

foca prioritariamente en argumentos que proponen que la música puede expresar una identidad racial "real" o "auténtica". Aunque ponga en crisis lo que significa que la música sea "expresiva" o "representativa", las preguntas de Gilroy interrogan aquello que la música supone representar (es decir, la identidad racial, la negritud), mas no la manera en que lo hace o si la música es expresiva y/o representacional.

Gilroy destila su investigación sobre la música negra vernácula y la teoría poscolonial hasta llegar a la siguiente pregunta: "¿Qué problemas analíticos especiales se plantean cuando un estilo, género o una interpretación musical particular se identifican como la expresión de la esencia absoluta del grupo que la produjo?" (Gilroy, trad. 2014, p. 103). Al ser enmarcada de esta manera, la pregunta se refiere a debates sobre raza e identidad racial o, más precisamente, sobre la naturaleza de la identidad o identidades expresadas y representadas en las prácticas musicales vernáculas negras. En la deconstrucción de Gilroy del binario esencialista/construccionista que opera en el discurso poscolonial, la música es un ejemplo, un texto que debe ser leído, porque ilustra ciertas ideas. "No es suficiente", nos dice:

> Para los críticos, no es suficiente señalar que representar la autenticidad siempre implica el artificio. Eso puede ser cierto, pero no sirve de ayuda cuando se trata de evaluar o comparar formas culturales, menos aún de dar sentido a su mutación. Y lo que es más importante, esta respuesta también pierde la oportunidad de *utilizar la música como un modelo* [énfasis añadido] que pueda romper el punto muerto entre las dos posiciones insatisfactorias que han dominado la reciente discusión sobre la política cultural negra (Gilroy, trad. 2014, p. 133).

Si bien concuerdo con que el esencialismo y el construccionismo son dos "posiciones insatisfactorias", el análisis de Gilroy tiene una gran debilidad en la medida en que ni avala ni examina las maneras en que la "autenticidad" y la "superficialidad" funcionan en los discursos sobre la música. Toma la música como algo dado, especialmente en lo que concierne al estatus material o social de la misma. A ojos de Gilroy, el debate entre esencialistas y pluralistas

parece existir exclusivamente al nivel de la raza y su intersección con otras categorías de identidad, sin tener lugar en la música.

> [Si] la música y sus rituales pueden ser utilizados para crear un modelo con el que la identidad no puede ser entendida ni como una esencia establecida ni como una vaga y totalmente contingente construcción reinventada por la voluntad y el capricho de estetas, simbolistas y experimentadores del lenguaje (Gilroy, trad. 2014, p. 136),

entonces todo parece indicar que, o bien la problemática esencialista/construccionista no incumbe a la música o que este problema ha sido resuelto satisfactoriamente. En el texto de Gilroy, cuando surgen debates sobre autenticidad y superficialidad en relación con la música, estos se desarrollan bajo las condiciones establecidas por la capacidad que tiene la música para expresar auténticamente —o traicionar siendo inauténtica— a una raza o cultura. La música puede especular acerca de la verdadera esencia de la negritud o su imposibilidad[7]; ser reflexiva o expresiva en relación a ella. Así, en el análisis de Gilroy de la relación entre la música (negra vernácula) y la identidad racial en la diáspora negra, no se logra problematizar la música con la misma complejidad y sutileza con las que se problematiza la categoría de raza.

Aunque el conjunto binario material/social —o esencialista/pluralista en términos de Gilroy— es inadecuado para entender cuerpos racializados (*raced*), generizados (*gendered*), asignados a una clase (*classed*), la música no nos ofrece una solución simple, desproblematizada y fácil de leer, puesto que, dentro de los discursos sobre la música, la aporía que Gilroy ubica entre esencialismo y pluralismo no se resuelve de ninguna manera. Dicha aporía surge porque, como argumenta Gilroy, "al margen de lo que los constructivistas radicales puedan decir, se vive como un coherente (si es que no siempre estable) sentido de la individualidad adquirido con la experiencia" (Gilroy, trad. 2014,

7 De acuerdo a Gilroy, la música funciona como un término crucial en el debate "entre aquellos que ven la música como el medio primordial para explorar críticamente y reproducir políticamente la necesaria esencia étnica de la negritud, y aquellos que cuestionarían la existencia de semejantes fenómenos orgánicos unificadores" (Gilroy. trad. 2014, p. 133).

p. 136). Aunque estos conceptos son sociohistóricos, por su misma historicidad, también son inevitablemente materiales. Puesto que la música es un hecho social, así como la raza y el género, no puede dar una salida de la aporía entre el esencialismo racial y el construccionismo radical. La dependencia musical de esta aporía es precisamente lo que Susan McClary examina en su discusión de la política raza-género de la música rock basada en el blues.

La raza (cualquier cosa que eso sea), la masculinidad y el blues

McClary, así como Gilroy, se enfoca en el rol de la antifonía en la música vernácula negra. Como musicóloga, ofrece un análisis formal de varias actuaciones realizadas por artistas específicos, hombres y mujeres. Plantea, por ejemplo, que en la pieza "St. Louis Blues" de W.C. Handy (interpretada por Bessie Smith y Louis Armstrong), "cada sección de cuatro compases funciona sobre la base de un mecanismo de llamada/respuesta, con dos compases seguidos de dos de respuesta instrumental" (McClary, 2000, p. 39). Dentro de una estructura blues común y corriente, se establece una relación antifónica entre los vocalistas y la banda. "Cada verso, cada performance, [entonces,] reinscribe un modo particular de interacción social" (McClary, p. 41), lo cual es diferente, por ejemplo, del violinista virtuoso y la orquesta que lo acompaña o sus aquiescentes admiradores, ya que mientras el blues requiere cooperación, el concierto de violín del siglo XIX enfatiza el virtuosismo individual y la independencia.[8] Al contrario de lo propuesto por Gilroy, cuyo análisis asume la música como un discurso aparentemente carente de problemáticas, McClary acepta que la "música" no es algo evidente y que las analogías entre la práctica musical vernácula negra y la identidad negra deben cuestionar lo que se quiere decir con el uso del término "música", no tan solo lo que la música signifique, exprese o represente. Si bien el análisis de McClary es correcto en donde falla aquel de Gilroy —es decir, al evocar la relación entre estructura e ideología en la música— falla precisamente en el aspecto más fuerte del análisis de Gilroy: la crítica del esencialismo racial y cultural.

McClary encuentra que la estructura antifónica del "St. Louis Blues" de Bessie Smith y Louis Armstrong caracteriza varias formas musicales basadas en el blues, incluyendo el jazz, gospel, soul, R&B, funk, hip-hop y rock. Argumenta que "muchos géneros africanos y afroamericanos se caracterizan por la convención de llamada y respuesta, en la cual los solistas están legitimados por el abrazo sonoro del grupo" (McClary, 2000, p. 23). McClary destaca que en la interpretación de "Near the Cross" de los Swan Silvertones, hecha en 1959, el virtuosismo extremo del vocalista principal Claude Jeter es "apoyado de forma segura no solo por la regularidad constante del ensamble que lo respalda, sino también por una audiencia que responde con entusiasmo a cada uno de sus virtuosos movimientos, animándolo a alcanzar mayores y mayores alturas" (McClary, p. 24). Al contrario del solista virtuoso de la tradición europea (imaginemos a Paganini y su violín o Eric Clapton y su guitarra), según McClary, el virtuosismo de Jeter es parte de un esfuerzo comunal concebido para involucrar a coros, audiencias y solista en los aspectos performativos y espirituales de la producción musical. En el análisis de McClary, las convenciones musicales de las presentaciones de gospel de mediados del siglo XX no solo ejemplifican, sino que reafirman y recrean las convenciones sociales comunes a los actores y los mundos y vidas cotidianas de la audiencia: "con cada verso, cada performance, reinscribe un modo particular de interacción social" (McClary, p. 41). El análisis de McClary es más fructuoso que el de Gilroy, en la medida en que evoca las maneras en que la música no solo ejemplifica o expresa estructuras sociales, sino que es un agente protagonista de su construcción, transmisión y mantenimiento. Sin embargo, su tendencia a *esencializar la diferencia* entre lo "europeo" y lo "africano/afroamericano" es profundamente problemática.

El texto de McClary muestra una oposición —demasiado simplificada, en apariencia— entre las convenciones musicales europeas y las convenciones africanas/afroamericanas: mientras la música europea es una actividad indi-

8 El análisis de McClary también es útil para reconocer el hecho de que el desarrollo del *blues* y otras formas de musicales estereotípicas "negras" está estrechamente ligado con su mercantilización: "es importante tener en cuenta —argumenta— que las grabaciones y las redes de distribución comercial no solo preservan [el *blues*]; sino que también moldean activamente el blues tal como lo conocemos" (McClary, 2000, p. 37).

vidual e *intelectual* concebida para expresar y glorificar la proeza del artista y/o compositor, la música afroamericana es comunal, corporal y orientada a la construcción de relaciones por medio de actuaciones (performance) interactivas (McClary, 2000, pp. 22-24). Como se dijo más arriba, la actuación de Jeter contrasta con las convenciones alrededor del solo de la música tonal europea, así como con el género rock, predominantemente blanco. McClary resalta: "Mientras dura la actuación [de Jeter and the Slivertones], habitamos un mundo en el cual todos participan, la tradición está en balance con la invención individual, el yo se une armoniosamente con la comunidad, el cuerpo, la mente y el espíritu colaboran, un mundo en el cual la posibilidad de un presente sostenido reemplaza la tendencia de la tonalidad a tensionarse por y contra el cierre" (McClary, p. 28). Esta aseveración ilustra el marco general del análisis de McClary, el cual contrasta las prácticas y valores euroamericanos con los africanos y afroamericanos. Como señala Uma Narayan, cuando feministas bien intencionadas intentan evitar el esencialismo de género basándose en la diferencia entre las culturas de "Occidente" y "no-Occidentales", así como las experiencias de las mujeres dentro de dichas culturas, en realidad *esencializan* a escala cultural.[9] En lugar de aseveraciones por demás generalizadas acerca de las "mujeres", existe una diferencia "esencial" entre "cultura de Occidente" y "culturas no-Occidentales": no solo se generaliza demasiado cada uno de los términos, sino que la facticidad misma de la diferencia, la misma supuesta oposición binaria entre las culturas "Occidentales" y "no-Occidentales", se esencializa (por esto, Narayan se refiere a la "Diferencia" como si fuera un nombre propio, la Diferencia-en-sí-misma).[10] La noción de que existen una o más diferencias absolutas e irreducibles entre culturas "Occidentales" y "no-Occidentales" requiere, a su vez, de la existencia de características inalienables y "esenciales" mediante las cuales se puedan distinguir las culturas "Occidentales" y "no-Occidentales". Narayan argumenta

9 "Este recurso feminista para atender las 'diferencias entre las mujeres' a veces toma formas cuestionables. Argumentaré que los esfuerzos feministas para evitar el esencialismo de género a veces dan como resultado imágenes de diferencias culturales entre las mujeres que constituyen aquello que llamaré 'esencialismo cultural'." (Narayan, 2000, p. 81)

10 De acuerdo con Narayan, esta "insistencia en la Diferencia" es problemática porque su lógica refleja aquella del "encuentro colonial, el cual depende de una 'insistencia en la Diferencia'; de contrastes agudos y virtualmente absolutos entre 'cultura occidental' y 'otras culturas'." (Narayan, 2000, p. 83)

que el problema de estas aseveraciones esencialistas —tanto acerca de la "Diferencia" misma y las culturas "Occidentales" y "no-Occidentales" — es que las dos son empíricamente incorrectas y políticamente riesgosas. Dicha "insistencia sobre la Diferencia" no solo hace daño a las mujeres occidentales y no-occidentales al representarlas falsamente, así como a los problemas de mayor importancia para ellas, sino que también es fácilmente adoptada sin una visión crítica, con el fin de promover objetivos reaccionarios. Al poner énfasis sobre las diferencias entre la música artística occidental y las múltiples formas vernáculas afroamericanas, el análisis de McClary es un ejemplo característico del feminismo bien intencionado —como lo plantea Narayan—, ya que, al intentar evitar el esencialismo, dicta aseveraciones esencialistas no intencionales sobre la música artística occidental y las tradiciones vernáculas afroamericanas. No me cabe duda de que las intenciones de McClary son genuinas. Sin embargo, su tendencia a oponer de manera binaria las convenciones y valores de la música popular negra con las convenciones y valores de la música tonal europea es una debilidad que necesita ser corregida.

Aún cuando su análisis puede ser parcialmente interpretado como un análisis culturalmente esencialista, McClary usa el blues de manera muy efectiva para hacer una crítica de nociones de *musicalidad* no mediada. Si bien muchos pensadores teóricos poscoloniales usan la música como un ejemplo que "expresa" aspectos de la experiencia negra de la diáspora, hay muy poca investigación sobre la *manera precisa* en que la música es "expresiva". En la problemática de la posibilidad de la expresión musical se encuentra la relación entre lo material y lo social. ¿Es la música la expresión no-mediada de los pensamientos y sentimientos más íntimos del artista, o es el significado musical más bien la función del uso y manipulación que el músico hace de las convenciones? McClary propone que examinar la historia del blues "puede ayudar al estudio de la música académica a partir del reconocimiento de un *impasse* metodológico de larga data: estoy haciendo énfasis en el blues como un claro ejemplo de un género que logra magníficamente equilibrar la convención y la expresión" (McClary, 2000, p. 34). De acuerdo con McClary, el blues es un explícito y "claro *ejemplo*" de una descripción precisa de la relación entre estructura e ideología, expresión y convención. La claridad de este

ejemplo se sostiene en la priorización y atenuación de la relación aporética entre lo material y lo social: las expresiones emocionales directas y potentes que en apariencia no demandan esfuerzos, requieren de un alto grado de maestría técnica. "Contrariamente a una creencia popular que considera al blues como una especie de expresión no mediada de aflicción, las convenciones subyacentes al blues lo aseguran firmemente dentro del ámbito de la cultura; un músico debe haber internalizado sus procedimientos para poder participar creativamente en la conversación" (McClary, p. 33). Para poder crear o entender la más simple de las canciones de blues —especialmente las más simples—, es esencial contar con un conocimiento apropiado o una intuición bien desarrollada de las estructuras estándar del blues, sus convenciones y prácticas: las mismas deben haberse naturalizado (deben convertirse en una "segunda naturaleza").

Una de las motivaciones sociales más significativas para entender el blues en términos de pureza de forma y autenticidad de expresión se da alrededor de la intersección entre masculinidades, raza y nación. La invasión británica (bandas como Cream, The Rolling Stones, Led Zeppelin, The Who y, no sin ironía, Queen) usó lo que un grupo de estudiantes de arte, blancos, hombres y británicos, asumió sobre los músicos de blues negros del sur y su masculinidad, para desarrollar un rock n' roll orientado a adolescentes fanáticos del pop que después se convertiría en lo que hoy conocemos como "rock clásico". Antes de la década de los sesenta, existía un estereotipo inglés altamente difundido que entendía la composición e interpretación musical como una actividad feminizada y feminizante. Para las audiencias blancas, británicas, de clase media, heterosexuales y masculinas, los Delta *bluesmen* —específicamente, la supuesta naturaleza "cruda" e independientemente "anticomercial" de su música y el carácter aparentemente "auténtico" de su auto-expresión— ofrecían un modelo de profesionalismo musical lo suficientemente "masculino": eran tan "músicos de verdad" como "hombres de verdad". Como lo explica McClary, "en contraste con lo que los estudiantes de arte politizado consideraban el sentimentalismo feminizado de la música pop, el blues parecía ofrecer una experiencia de sexualidad inequívocamente

masculina. Esto no fue en absoluto una consideración, ya que los ingleses habían considerado la creación de música como una actividad afeminada durante casi 500 años" (McClary, 2000, p. 55). El carácter "sin duda masculino" de la sexualidad de los Delta *bluesmen* se derivaba en gran parte de estereotipos de su raza, clase e identidad nacional. Su estatus de poco privilegio y exclusión de la sociedad de consumo (*mainstream*) hacía que su obra se viera más "individualista", "rebelde" y "auténtica". Asimismo, el carácter de sus estructuras musicales y su expresión musical era más masculino que el trivial y mundano pop adolescente de los Beatles (en sus inicios) y otras bandas de pop británico. Además, los estereotipos de los hombres afroamericanos y su (híper —aunque siempre hetero—) sexualidad ofrecía un modelo de masculinidad demasiado intenso para ser diluido por el hecho de realizar una actividad supuestamente "afeminada".

Estos estereotipos sobre la masculinidad expresada y poseída por los *bluesmen* afroamericanos pasó a ser parte integral del cambio vertiginoso de estilo del rock conocido como la "Invasión Británica" (*British Invasion*). Lo que le resultaba más atractivo al guitarrista de Cream, Eric Clapton, era la "individualidad" percibida del *bluesman* o, más específicamente, la percepción de que el *bluesman* trabajaba fuera de las limitaciones de la producción capitalista. Los sonidos ásperos, punzantes y sucios de un disco típico de Delta Blues contrastan intensamente con el sonido rigurosamente producido de un disco pop: por esto, la "dureza" y el carácter "abrasivo" de estas canciones reflejan los valores de una cierta mitología macho-rebelde. Este mito, cuya falsedad es claramente demostrada por McClary, no dejó de ser poderoso puesto que el estatus percibido como "rebelde" o "*outsider*" de estos hombres de clase obrera, afroamericanos, (presuntamente) heterosexuales hizo que su música sea muy atractiva para los estudiantes de arte británicos, quienes formarían algunas de las bandas de rock más populares, influyentes y casi canónicas del siglo XX. El formato basado en blues que pasaría a considerarse "rock clásico" reflejaba estos valores, los cuales fueron identificados en la música de Robert Johnson y sus contemporáneos por parte de los mencionados estudiantes, y muchos de estos valores fueron directamente relacionados con

nociones de identidad afroamericana, heterosexualidad y masculinidad "auténtica". La intersección entre clase, raza, nación, género y sexualidad fue esencial para la definición de rock que surgió de esta era, la cual permanece predominantemente en la actualidad.

La argumentación de McClary es más fuerte precisamente en el punto en el que la de Gilroy es más débil, puesto que presta atención a las maneras en que las mitologías de "inmediatez musical" son construidas en términos de estereotipos de raza, masculinidad y nación. En la medida en que resalta el hecho de que raza, clase, género, sexualidad y nacionalidad no son tangenciales, sino inherentes a la constitución de las estructuras musicales en sí, el análisis de McClary empieza a desplazarse del uso de la música como un ejemplo de fenómeno social hacia pensar en la música, raza, clase, género, sexualidad y nacionalidad como discursos interseccionales o coincidentes, los cuales confluyen alrededor y a través de la relación entre lo material y lo social.

Expresión *versus* Intersección *versus* Co-incidencia "Cocida"

Lo que entonces resulta interesante de modelos como los de Gilroy y McClary es su éxito: dígase, el hecho de que las estructuras musicales puedan ser tan fácilmente interpretadas y que parezcan expresar construcciones de raza y género. La música otorga un ejemplo tan esclarecedor e introspectivo de raza y género, puesto que los tres discursos están organizados alrededor y en términos de una relación aporética entre lo material y lo social. Mientras Gilroy utiliza letras y prácticas performativas para ilustrar cómo "la identidad no puede ser entendida ni como una esencia establecida ni como una vaga y totalmente contingente construcción…" (Gilroy, trad. 2014, p. 136), mi argumento plantea que la música no es un ejemplo banal de identidad de raza o género. Si bien está claro que hay varias relaciones entre estructuras musicales y sociales, dudo en ubicar a estas dos en una relación de "expresión". Si la expresión requiere de un sujeto (el cual funciona tanto como el agente que se expresa, así como el objeto expresado), no es apropiado decir

que las estructuras musicales y sociales pueden ser "expresivas" la una de la otra, puesto que no preexisten a su relación "expresiva" como objetos independientes o como discursos. Al contrario de la performatividad, en la cual el sujeto performante es producido en el proceso mismo de su performance, la expresividad requiere que ya exista alguien o *algo* que sea manifestado o "expresado".[11] La música y la raza pueden ser malinterpretadas como agentes que se "expresan" el uno al otro, puesto que son, de hecho, coincidentes: se co-crean y determinan mutuamente.

La idea de que la música y la sociedad se expresan o se reflejan mutuamente es incorrecta en la misma medida en que los modelos "aditivos" de identidad son incorrectos: ambos modelos entienden los discursos que los componen como viablemente —y hasta fundamentalmente— separables/separados. También es incorrecto decir que la música y las identidades sociales se "intersecan" o están "mezcladas" las unas con las otras. Si bien los modelos de intersección o mezcla ciertamente remedian algunos de los problemas de los modelos aditivos de identidad, no pueden capturar las maneras en que la música, raza y género *inician* fusionados (no como componentes separados cual calles o colores), y solo se desarticulan durante la reflexión posexperiencial. La música, la raza y el género son categorías experiencialmente coincidentes y teóricamente conjeturales. Al final de este ensayo argumento que "cocinar/cocer" —tanto en el sentido de un brebaje químico que no puede retrodescomponerse hacia sus componentes iniciales (no se puede des-hornear una galleta), como en el sentido de adulteración o corrupción ("cocinar los libros")—[12] es una mejor metáfora para describir la coincidencia

11 Para una discusión extendida sobre la diferencia entre modelos de género performativos y expresivos, ver Butler, 1990.

12 Nota de traducción: en inglés se usa coloquialmente el verbo cocinar (to cook) tanto para la cocina en su sentido primario, como para describir la corrupción de algo. Generalmente se habla de documentos, sobre todo documentos contables, que se corrompen con el fin de defraudar. Es importante considerar esta ambivalencia de la palabra para comprender el plano de inminencia conceptual que propone James en este punto, puesto que de ello se derivan varios razonamientos posteriores. La propuesta de James con este juego de palabras tiene doble importancia: en primer lugar, la metáfora de la cocina es análoga al fenómeno de la interseccionalidad en mayor medida que otros ejemplos; en una segunda instancia, James toma una actividad cotidiana relacionada con el trabajo de cuidados domésticos para explicar un concepto, decisión que enfrenta a la tradición filosófica de usar ejemplos que se deriven de valores estéticos euro-centristas y de clase.

de la identidad musical y social, mejor que aquellas ofrecidas por teóricos interseccionales y sus críticos.

Expresión, el modelo aditivo y la metáfora del tráfico

Es posible entender la intersección como una formulación fuerte de teorías aditivas de identidad. Si bien ya es relativamente anticuada, la metáfora del "perchero" de Linda Nicholson es una ilustración muy clara del modelo aditivo de identidad (Nicholson, 1998). La fisiología, fundación perenne, es como la estantería sobre la que se pueden colgar, reorganizar y remover varios abrigos. Si bien la composición de abrigos es susceptible de mayores o menores cambios, el sólido perchero permanece como la estructura que no cambia y que, a su vez, estructura su propia organización. El perchero no solo permanece sustancialmente inalterado tras subsistir a varias recomposiciones de abrigos, sino que los abrigos mismos son fenómenos separados y distintos que no se alteran tras sus interacciones con otros abrigos. De manera similar, los modelos aditivos juntan varios "abrigos" independientes (raza, género, clase, sexualidad) para formar un sustrato fisiológico y argumentan que estos elementos separados se unen para constituir el complejo fenómeno en discusión. Lo que caracteriza al modelo aditivo es la premisa de que existen categorías preexistentes ("abrigos") como la raza, clase, género y sexualidad, que pueden ser mezcladas y, a su vez, destiladas y extrapoladas individualmente de la mezcla. Para que la música pueda "expresar" la raza o cualquier otra identidad social, debe ser vista como algo distinto y separable de ello: un significante que tan solo se refiere o re-presenta a su significado.

El uso de la intersección vial como metáfora explicativa de la teoría interseccional, la establece como una versión sólida del modelo aditivo. En una intersección vial, dos rutas separadas, distintas e independientes, se unen por un breve espacio, el cual abre de esta manera la posibilidad de la combinación

y recombinación de vehículos.[13] Fuera de este espacio claramente demarcado, las rutas son independientes unas de otras: el trayecto de una ruta no está considerablemente determinado por el trayecto de otra(s) ruta(s). Como el perchero, las rutas permanecen estables en su estructura, mientras solamente cambia la composición de vehículos (abrigos) que se desplazan en ella. El modelo vial (modelo de tráfico) de intersección depende de categorías a *priori* (rutas, vehículos), y, por ende, califica como un modelo aditivo de identidad. Antes de converger, cada una de estas categorías existe en sí misma, "pura" e independiente de las otras. Esta forma de pensar va en desmedro de las intenciones de los teóricos que trabajan sobre el modelo de interseccionalidad, puesto que la fortaleza de la teoría de interseccionalidad es pensar en estos fenómenos en conjunto y de una manera formativa y mutuamente constitutiva. Como explica Kimberlé Crenshaw, "mi objetivo fue mostrar que la intersección del racismo y el sexismo influye en la vida de las mujeres negras de una manera que no puede ser percibida de forma completa al analizar por separado las dimensiones de raza o género de esas experiencias" (Crenshaw, 1995). Si bien a veces se expresa en términos de la metáfora "vial",[14] la intención general de su obra es dar cuenta de las maneras en que la experiencia personal de "raza" está constituida a través de la experiencia personal de "género", "clase" y "sexualidad", y vice-versa. Crenshaw anota:

13 Esto es cierto para muchas, si no casi todas las vías/calles. La única calle en la que puedo pensar y que ilustra mi modelo de "coincidencia" es la calle principal cerca de mi casa en Carolina del Norte. Es simultáneamente la calle Idlewild, la calle Rama, la calle Sardis, la calle Fairview, y la calle Tyvola: la misma calle pero con nombres distintos en distintos lugares de la ciudad (y pueden apostar que los nombres distintos corresponden a situaciones socioeconómicas distintas). Todas estas calles coinciden en la misma calle, pero el nombre distinto(ivo) se refiere a los distintos modos o maneras en que la calle es vivida (en términos de experiencia). Existe el nuevo urbanismo elegante de la calle Fairview, las mega mansiones de la calle Sardis y los barrios de la calle Idlewild. El nombre que le damos a la calle depende de nuestra ubicación en ella, las experiencias que vivimos en ella y nuestras intenciones al describirla. Lo mismo es verdad para la identidad social: raza, género, clase y sexualidad existen en conjunto como una experiencia corporal vivida, pero la manera en que nos referimos a ella depende de nuestra ubicación social, lo que estamos viviendo y lo que tratamos de comunicar al respecto. http://maps.google.com/maps?f=q&source=s_q&hl=en&geocode =&q=sardis+and+fairview+charlotte+nc&sll=37.0625,5.677068&sspn=31.509065,56.60 1563&ie=UTF8&cd=1&ll=35.155547,80.795045&spn=0.00793,0.013819&t=h&z=16 &iwloc=A

14 Por ejemplo, como Crenshaw anota, "donde los sistemas de raza, género y dominación de clase convergen" (Critical Race Theory, 358).

> El problema no es solo que simplemente los dos discursos [antirracismo y feminismo] les fallan a las mujeres de color al no reconocer el tema "adicional" de raza o patriarcado, sino que, a menudo, los discursos son inadecuados incluso para las tareas discretas de articular todas las dimensiones del racismo o el sexismo (Crenshaw, 1995, p. 360).

Al colocar "adicional" entre comillas, Crenshaw indica que el problema con los discursos feministas y antirracistas es precisamente que asumen el género y la raza como categorías separadas que se "adicionan" una sobre otra. Si la relación entre raza y género fuera aditiva, no habría problema en utilizar una combinación de discursos antirracistas y feministas para describir a cabalidad la opresión de las mujeres negras (y todas las demás).

A pesar de la posibilidad de mal-representar y malinterpretar, la intención fundamental de la teoría interseccional es brindar un modelo para pensar acerca de la relación *mutuamente constitutiva* entre raza, clase, género y sexualidad. De manera que, en lugar de visualizar la intersección en términos de rutas y vehículos, es más preciso describir esta intersección como un nexo a partir del cual podemos escoger categorías —de manera retroactiva— para explicar y entender nuestra experiencia, a la cual describiré más tarde como una coincidencia "cocida". La "intersección" coincidente prepara o alista el terreno para que estas categorías o caminos puedan ser conjetural o hipotéticamente esbozados. Las categorías no preexisten a la intersección, puesto que su intersección es lo que las constituye como tales. Por consiguiente, "raza", "género", "clase" y "sexualidad" son, ellas mismas, categorías conjeturales, ya que si bien no existen como fenómenos separados, a veces, con el propósito de analizarlas, es útil nombrarlas individualmente.

Mientras el libro *Blues Legacies and Black Feminism* (1998), de Angela Davis, examina explícitamente la intersección entre género, raza y clase en la manera en que es expresada en la música de Ma Rainey, Bessie Smith y Billie Holiday, también empieza a ilustrar implícitamente la coincidencia entre género, raza y clase con los discursos y prácticas que llegaron a constituir "el blues". Así, acudo a este texto como una muestra de cómo el modelo de "ejemplo" es transformado en un modelo coincidente de la relación entre raza, clase, género y música. Además, a diferencia de la obra de Christopher Hight, la cual examino más adelante en este capítulo, el modelo de intersección que surge del análisis de Davis demuestra el estatus conjetural de distintas categorías de identidad ("raza", "género", etc.). Tras trabajar en un resumen preciso y útil de la interrelación entre música, raza y género, regresaré a críticas de la teoría de interseccionalidad para desarrollar una nueva metáfora que permita pensar en el tipo de relación coincidente y conjetural que Davis propone entre la música y la identidad social.

Angela Davis: de la expresión a la coincidencia

El libro *Blues Legacies and Black Feminism*, de Angela Davis, sobresale por enfatizar la coincidencia entre raza, género y clase en la producción, performance, recepción e incluso definición del blues. Sin embargo, Davis se enfoca más en las maneras en que Bessie Smith, Ma Rainey y Billie Holiday crearon música poderosa y expresiva que, a su vez, produjo empoderamiento y generó toma de conciencias. Davis analiza a menudo lo que expresan las letras y la ejecución vocal de una canción específica.

Un ejemplo común de este tipo no dice "que sus representaciones estéticas de las políticas de género y sexualidad estén informadas por y entretejidas con sus representaciones de raza y clase hacen que su trabajo sea tanto más provocativo." (Davis, 1998, p. xv). Para el proyecto de Davis, lo importante y provocativo del trabajo de estas divas del blues clásico es lo que sus canciones expresan o representan acerca de la coincidencia de raza, clase y género en la experiencia negra de principios del siglo XX: que estas cantantes ilustren experiencias de tal manera que sus audiencias tomen conciencia de estas opresiones que se intersecan y de las maneras en que son resistidas por los personajes de las canciones. Las narradoras femeninas de blues evocan una conciencia negra feminista de clase obrera porque, por ejemplo, la expresión lírica —en particular el contraste entre el inglés "apropiado" y el vernáculo negro— en la canción "Sam Jones Blues", de Bessie Smith, refleja "el choque

entre las percepciones de dos culturas sobre el matrimonio y el lugar particular de la mujer dentro de la institución" (Davis, p. 12). Mientras la cultura dominante blanca y burguesa perpetúa una imagen del matrimonio definida por la fidelidad sexual, el consumismo burgués, la domesticidad femenina y el salario familiar, Smith describe una situación que refleja con mayor precisión las experiencias de las mujeres negras de clase obrera. En esta canción, la narradora ahuyenta constantemente al marido que la ha abandonado, afirmando en repetidas ocasiones su nueva independencia emocional y económica. Al plantear su análisis como "la importancia del blues para redefinir la autocomprensión de las mujeres negras", el trabajo de Davis, si bien es importante e intrigante, a fin de cuentas, sigue usando a la música como un *ejemplo* de problemas y fuerzas sociales. Davis piensa que, por el hecho de que las cantantes de blues clásico ilustran apropiadamente los tipos de opresión enfrentados por mujeres negras de clase obrera, estas empoderan a aquellas que han vivido experiencias similares y provocan una toma de conciencia en aquellas que no las han vivido. Aun así, hace falta un seguimiento del *por qué* este cruce tan poderoso entre los "legados del blues" y los "feminismos negros" funciona tan bien.

El capítulo de Davis acerca del Renacimiento de Harlem (y la estética negra con la cual se lo asocia) aborda más directamente el cuestionamiento de la definición del blues, enfocándose mayoritariamente en la manera en que las jerarquías de clase dentro de la *intelligentsia* negra de la época trabajaban en pos de excluir al blues —un formato popular— de ser considerado como una "música negra seria" o "arte musical negro". En su genealogía de la grabación del blues y su estatus como "música de raza", Davis comparte, efectivamente, una argumentación de cómo la blancura y la negritud llegan a ser definidas a través y en términos de estructuras musicales. "Antes de que la música negra fuera comercializada con éxito por la industria discográfica, la localización del blues en un entorno cultural en gran parte afroamericano no se debía simplemente a las condiciones sociales de su creación" (Davis, 1998, 141). En un inicio, los blues se asociaban con gente afroamericana y sus prácticas culturales, puesto que el blues solo se practicaba en comunidades afroamericanas: debido a las múltiples capas de segregación racial y socioeconómica, los artistas de blues hablaban y ejercían su práctica dentro de comunidades negras de clase obrera. Sin embargo, puesto que las grabaciones de blues se mercadeaban con el fin de que la geografía segregada de la tienda de música refleje la geografía segregada de las comunidades americanas, el blues "era identificado y culturalmente representado no solo como música producida por gente negra, sino como música para ser escuchada solo por gente negra" (Davis, 141). Podía encontrarse la sección no marcada "música", y, más allá, los "discos de raza": en esta instancia, aquello que cuenta como música —el pretendido lenguaje universal— se define en oposición a ciertas concepciones de la negritud.

Esta universalidad es tan solo universal para aquellos que tienen "gusto". Cualquier cosa que ofenda a este gusto, al ser incompatible o incomprensible para él, se convierte en algo inherentemente menos "musical", puesto que el oído que sabe distinguir pretende emitir juicios únicamente acerca de cualidades "puramente" musicales, no acerca de las cualidades de sus intérpretes o su audiencia objetiva. El juicio estético presuntamente desinteresado *parece* preocuparse por la música en sí, sin prestar atención a las ideologías que lo intersecan: raza, clase y género. Por consiguiente, argumenta Davis, esta estrategia de mercadeo y su distinción latente entre lo elevado y lo bajo "implícitamente instruyó a los oídos blancos para sentirse asqueadas por el blues y, más aún, sentir que esa sensación de fastidio era instintiva" (Davis, 1998, 141). Así identificamos un aspecto inherente o material de la blancura, el cual parece estar necesaria e inevitablemente repelido por ciertas estructuras "puramente musicales".

Si bien Davis no plantea su temática en estos términos, su análisis ilustra una instancia en la que los discursos sobre la música y raza coinciden alrededor del problema naturaleza/cultura. Las aseveraciones normativas sobre lo que constituye lo "puramente musical" y lo que constituye la "naturaleza inherente" de la blancura se articulan entre sí. Del otro lado, las aseveraciones normativas sobre la música corrompida (tal vez hasta podríamos llamarla "degenerada") y la "naturaleza inherente" de la negritud son definidas negativamente, siguiendo la misma lógica. Al analizar el estatus otorgado

a los blues por parte de intelectuales negros asociadas al Renacimiento de Harlem, Davis ilustra un caso en el que las luchas por la identidad racial (o mejor dicho, la identidad racial de cierta clase élite) se manifiestan a través de la lucha por definir y situar un grupo específico de piezas y prácticas musicales llamadas blues, y viceversa. Además, la coincidencia ocurre precisamente donde se hacen aseveraciones normativas acerca de la materialidad o la "naturaleza".

Christopher Hight ofrece otra versión sobre la intersección entre música y raza. Enfocándose en la teoría armónica pretonal que dominó el pensamiento (musical) occidental de la era antigua hasta mediados del siglo XVIII, Hight argumenta que la armonía —específicamente la idea del que la diferencia puede ser medida en una escala unificada y matemáticamente proporcional— era un modelo ontológico y epistémico que influyó el pensamiento europeo sobre la "sustancia" o materialidad de cuerpos resonantes y racializados. Sin embargo, al describir una instancia de causalidad lineal en lugar de una articulación mutua, el análisis de Hight manifiesta la "mala" versión de interseccionalidad discutida anteriormente.

Ruido blanco / Armonía racial

En su artículo "Stereo Types: The Operation of Sound in the Production of Racial Identity", Hight analiza la armonía como un modelo o "modelo de medida" que funcionó para el desarrollo de la música y raza en Occidente (Hight, 2003). Usando la noción de Jacques Attali de la armonía como un sistema epistémico (ver Attali, 1987), Hight mira la armonía como "una similitud global que trascendió todas las disciplinas y sentidos y se pensó que reflejaba directamente la organización de la naturaleza divina" (Hight, 14), o en palabras de Attali, la armonía era "el isomorfismo de todas las representaciones" (citado por Hight, 14). Como un paradigma epistémico, la armonía era una manera de analizar, describir y, sobre todo, realizar aseveraciones normativas sobre los cuerpos. Su influencia normativa fue amplia puesto que la armonía musical parecía tener una "sensación de naturalidad intuitiva" (Hight, 15). Sin embargo, como con cualquier fenómeno que se presuma "natural", los criterios mediante los cuales se juzga a la armonía no son ni neutrales ni simplemente dados. Así, el argumento principal del autor es que la idea de armonía o "el sistema armónico de representación … proporcionó una norma consensual y preconsciente para la 'blancura'" (Hight, p. 15), la cual "contribuyó a la organización conceptual del mundo colonial (y poscolonial)" (Hight, p. 14).

La armonía hace una aseveración específica sobre las diferencias empíricas entre cuerpos, sean estos cuerpos resonantes o racializados. Así como la noción de armonía musical presupone que todas las frecuencias pueden ser comparadas unas con otras en una escala, puesto que en última instancia comparten un término o denominador común, cualquier modelo armónico reduce toda diferencia a un mayor o menor grado de alguna medida común[15]. Lo que resulta significativo de la armonía musical es la reducción que hace de todas las dimensiones a una sola dimensión, así como en el monocorde. El monocorde es un instrumento de cuerdas que solo cuenta con una cuerda; es tal vez estrictamente más "armónico" que el círculo de quintas, el cual se describe mejor como un elemento de tonalidad o armonía tonal. En el monocorde, las relaciones entre tonos pueden ser expresadas en términos del ratio entre la longitud de cuerda sobre el entraste y la longitud de cuerda bajo el entraste en el cual resuena un tono específico (por ejemplo, tercera, cuarta, quinta, etc.). Si la cuerda fuera lo suficientemente larga, podríamos darnos cuenta de que, en algún punto específico, estos tonos empezarían a repetirse en diferentes octavas. Así, todas las relaciones armónicas occidentales pueden ser expresadas como fracciones de un denominador común: el eje singular del monocorde.

"Para los científicos que estudiaban la raza", esta dependencia de un eje singular —y no en el binarismo nosotros/ellos, muy común en gran parte del pensamiento racista— significaba que "el cuerpo negro podría ser medido

15 "Basado en radios proporcionales entre los lugares de las unidades ubicados en un solo eje de variación (tono)", la visión armónica del mundo privilegia aquellas cosas que exhiben "una unidad orgánica de estos incrementos tanto en el tono como en el tiempo, y una matemática rica de sus combinaciones en unidades enteras" (Hight, 2003, p. 2).

en la misma escala que el blanco" (Hight, 2003, p. 4). En la teoría poscolonial, la teoría feminista y la filosofía continental, los modelos que se orientan sobre la diferencia y hacen énfasis sobre conjuntos binarios nosotros/ellos son un método muy popular de analizar y explicar relaciones de privilegio y marginalización. Si bien el paradigma de la diferencia puede ser bastante apropiado para varios racismos contemporáneos, Hight plantea que el modelo armónico —el cual presupone igualdad (*sameness*), un denominador común— es más apropiado para analizar ciertos racismos más antiguos (aunque no por serlo hayan pasado de moda o estén ausentes de la experiencia contemporánea) de Occidente. (Efectivamente, siguiendo la hipodescendencia o la "regla de una gota", la idea de que "una sola gota" de sangre no-blanca en nuestra línea ancestral determina nuestra raza como no-blanca, es una versión relativamente contemporánea de este mecanismo "armónico" de medida.) Como una medida de medidas o modelo mental, la armonía era la "configuración específica del *sensorium* y los conceptos" (Hight, p. 16) que facilitaba la construcción de una raza humana "armoniosa" compuesta por una escala de especímenes cada vez más consonantes y disonantes. Como lo explica Hight, de acuerdo con la fisionomista del siglo XIX, Mary Olmstead Stanton, los cuerpos podrían ser clasificados, ordenados y, por supuesto, evaluados de acuerdo a una rúbrica de armonía incremental. Los cuerpos blancos (por supuesto) evocaban la combinación más armoniosa o consonante de elementos. De acuerdo a Hight, la armonía funcionaba como el aparato conceptual organizador de discursos de música y raza (entre otros). Así, las maneras en que se entendían los cuerpos resonantes se convertían en patrones mediante los cuales los cuerpos racializados —y la posibilidad misma de conceptualizarlos como tales— eran clasificados, analizados y relacionados entre sí. Si bien nos ofrece introspecciones perspicaces sobre las maneras en que el pensamiento musical influye los discursos de raza, el análisis de Hight no interroga las maneras en que el discurso de raza influye el pensamiento y la práctica musical.

A diferencia de la versión de Davis, la cual describe múltiples discursos en relaciones multilaterales y multidireccionales, la intersección de Hight consiste en el flujo consecutivo de vías de un solo sentido. En efecto, el argumento

de Hight propone que el discurso de la armonía precede en existencia a la categoría de raza y fue el contexto determinante en el que esta noción se desarrolló. En la medida en que las nociones de raza fueron más duraderas que la prominencia epistémica de la armonía, la raza se convirtió en una categoría independiente y distintiva por sí misma, pero solo tras haberse desarrollado a partir de una relación mutuamente determinante con esta noción de "armonía".[16] La armonía falla como modelo para pensar en la relación entre música y raza (y género), ya que el tono/frecuencia es un espectro, un eje único en el cual las cosas que parecen mezclarse unas con otras son, de hecho, definitivamente separables y aislables. Pueden existir varios "matices" de A, como A440 y A442 (o A441, o A440.25, etc.), pero cualquier afinador electrónico decente puede localizar diferencias diminutas en tono/frecuencia. Aunque su crítica de la interseccionalidad está motivada por las mismas preocupaciones que la mía, la metáfora de la mezcla de colores de Michael Hames-García falla, en última instancia, por la misma razón por la que falla el análisis de Hight: el color, así como el sonido, es un espectro de frecuencias. En la siguiente sección explicaré las fortalezas y debilidades de la teoría de la mezcla de colores de Michael Hames-García, y luego ofreceré una metáfora alternativa para imaginar las relaciones coincidentes entre música, raza y género, basada en los dos sentidos principales del término "cocido" (reconfigurado y fijado a nivel molecular, por un lado, y adulterado y corrupto por el otro). Esta metáfora de "coincidencia cocida" captura adecuadamente tanto el estatus mutuamente constitutivo de la música, raza y género, así como demuestra la forma en que estos tres términos, al ser usados individualmente, se vuelven categorías "conjeturales".

16 De hecho, como lo demuestra el *Simposio* de Platón, incluso los primeros intentos de pensar acerca de las relaciones sociales en términos de la entonces naciente ciencia de la armonía musical se realizaron para tratar de mantener a varios grupos sociales desiguales en sus respectivos lugares. Se puede ver el discurso en el que Eryximachus (186a-189a) analiza la armonía del cuerpo y el alma: el amor es la práctica de asegurar que el cuerpo (y, por extensión, el elemento común o vulgar, como se describe en el discurso de Diotima) tenga/gobierne lo que le es propio, y la mente (el elemento "divino" o filosófico) tenga/gobierne lo que le es propio también. Jacques Rancière discute esta noción general en varios textos, entre los cuales destaca sobre todo el inicio de *Disagreement*.

Coincidencia "Cocida"

Michael Hames-García plantea que las identidades sociales no se intersecan, sino que se mezclan como colores en una fotografía.[17] Esta mezcla —argumenta— representa la manera en que "las membresías en varios grupos sociales se combinan y se constituyen mutuamente" (Hames-García, 2000, p. 103). Si bien concuerdo con Hames-García en que las identidades sociales se constituyen mutuamente y que la idea de "intersección" no promueve una representación precisa de esta constitución mutua, tampoco creo que su modelo de mezcla de color lo hace.[18] Al decir que los colores se "mezclan", Hames-García quiere decir que el carácter, dígase, el "color" (o matiz o tono) de una tonalidad es dependiente del resto de colores (y sombras, etc.) que lo rodean y de los cuales se compone. Por ejemplo,

> El aspecto del amarillo no depende solo de su propia forma y densidad, sino también de la forma y densidad del rojo y del azul y de su posición en relación con el amarillo y entre sí. Por tanto, el amarillo junto al rojo se ve diferente del amarillo junto al azul (Hames-García, 2000, p. 103).

De acuerdo con Hames-García, la variedad de colores, tonalidades y tonos de una fotografía se producen unos a otros como tales, así como las identidades sociales se generan entre sí, en su coincidencia. Sin embargo, si se examinan la manufactura de fotografía, así como la física de los colores, en mayor profundidad (es decir, si se toma la metáfora un poco más literalmente), la metáfora de Hames-García colapsa y no representa a las identidades sociales de manera precisa. Las fotografías digitales impresas desde un computador están compuestas por varias mezclas de tinta roja, amarilla, azul y negra (asumiendo que se impriman sobre papel fotográfico blanco). Al contrario de la raza y el género, estos colores primarios (y el negro) existen realmente como fenómenos separados/separables. De hecho, la idea misma de "mezclar", así como la intersección, implica la conjunción de dos o más cosas que estaban necesariamente separadas y eran independientes antes de ser mezcladas. Los colores primarios —rojo, azul, amarillo— existen realmente en forma "pura". Incluso si tomamos la luz, en lugar de pintura o tinta, como nuestro medio de color, descubriremos que cada color del espectro es relativamente aislable y separable de los otros. (El hecho de que ni siquiera podamos percibir colores/frecuencias infrarrojas o ultravioletas sin asistencia de algún tipo, es evidencia de la separabilidad de los colores). De forma que si bien los colores que constituyen la luz son perceptibles únicamente tras un proceso de mediación (un prisma, gotas de lluvia, etc.) son, a pesar de ello, separables y, si no rígidamente distintos, significativamente separados. Separabilidad y priorización es exactamente lo que Hames-García piensa poder evitar con su metáfora de mezcla de color. Explica:

> Aquí, el error crucial proviene de preguntar cómo las dos identidades separadas se "intersectan", en lugar de partir de la presunción de constitución mutua. Esto es como suponer que uno puede tener esencias puras de azul y amarillo y que el verde no es más que la combinación de las propiedades de cada uno. Además de la cuestión de si el verde podría ser algo más que esto, plantea la cuestión de cómo determinar qué amarillo (o azul) representa el verdadero amarillo (o azul). ¿Amarillo (o azul) contra un fondo blanco o contra un fondo negro? Iluminado con mucho brillo o iluminado débilmente?(Hames-García, 2000, p. 104).

Mientras que Hames-García piensa que es imposible determinar de forma definitiva una "verdadera" tonalidad, matiz o color, esto es algo que los diseñadores comerciales y artistas pueden hacer sin pensarlo dos veces, todos los días, utilizando productos Pantone que los ayuden a determinar la frecuen-

17 "Las pertenencias a grupos específicos no se intersecan simplemente; se fusionan, constantemente y de manera diferente, expandiéndose mutuamente y mutuamente constituyendo los significados del otro" (Hames-García, 2000, p. 104).

18 "Los aspectos políticos más destacados del yo, como la raza, la etnicidad, la sexualidad, el género y la clase, se vinculan e imbrican de manera fundamental. Estas diversas categorías de identidad social no comprenden, por lo tanto, "ejes" esencialmente separados que ocasionalmente se "intersectan". No únicamente se intersectan, sino que se mezclan, constante y diferencialmente, como los colores de una fotografía. Se expanden y se constituyen mutuamente los significados de cada uno. En otras palabras, la experiencia subjetiva de cualquier pertenencia a un grupo social depende fundamentalmente de las relaciones con las pertenencias en otros grupos sociales "(Hames-García, 2000, p. 104). Estoy de acuerdo con lo que Hames-García dice aquí, excepto con su afirmación de que las identidades sociales se "mezclan". Siento mucha simpatía con el proyecto de Hames-García y creo que su comprensión de la relación entre las identidades sociales es correcta, solo creo que su metáfora no representa lo que dice representar.

cia exacta de colores específicos. Pantone, una compañía norteamericana, determina lo que "verdaderamente" es cada matiz específico y reconocido de amarillo, azul, verde, *chertreuse*, limón Meyer, cobalto… cualquier color que uno pueda imaginar dentro del espectro visible para los seres humanos[19]. Escogen frecuencias específicas y les asignan códigos de identificación. Como el sonido, y no como la identidad, el color es un espectro medible y fragmentable al cual accedemos e interpretamos a través de varias formas específicas de medicación cultural y tecnológica (por ejemplo, la escala diatónica, la paleta Pantone, los modos Dórico y Jónico, etc.).[20] El verde no es, como plantea Hames-García, una "mezcla" de amarillo y azul, sino un punto en el espectro en algún lugar entre los dos colores. Si bien diferencias sutiles en tonalidad o color no pueden ser percibidas por el ojo u oído humano no asistido, las diferencias no dejan de existir. Nada dentro de un espectro llega a mezclarse realmente: cada tonalidad, matiz y mezcla es perceptible como tal porque es una frecuencia precisa y específica de luz. De manera que la metáfora de Hames-García colapsa en este punto, puesto que podemos y, de hecho, especificamos colores con la claridad y certeza suficientes, de las que no gozan las descripciones de identidades sociales. Resulta irónico que lo imaginado por Hames-García como "intersección" a manera de "mezcla", reduzca toda diferencia a un solo eje singular (o *continuum*) y, de esta manera, haga exactamente lo mismo que aquello que busca criticar.

Las identidades sociales no son puntos específicos en un *continuum* (como lo son el color y el tono)[21]. Las categorías de identidad —raza, género, clase, etc. — nunca existen realmente en forma "pura" y sin mezcla (sea antes o después de haberse mezclado entre ellas), y es imposible describir con precisión o analizar cualquier categoría de identidad aislándola de todas las otras. Grupos relativamente privilegiados —por ejemplo, mujeres blancas, hombres de clase obrera y hombres de color— han tendido a ser quienes establecen programas políticos y teóricos basados en identidad. Este es un argumento de Hames-García y me parece que tiene la razón.[22] Es por su relativo privilegio (blancura y/o masculinidad y/o burguesía) que los fundadores de movimientos basados en identidad no han tenido dificultad en ver la identidad alrededor de la cual se organizan en aislamiento de todas las otras identidades sociales. Las feministas blancas de clase media a la vanguardia de los movimientos femeninos de principios y mediados del siglo XX eran capaces de percibir erróneamente su género en aislamiento de su clase social y raza puesto que estas dos últimas identidades eran, en su caso, dominantes y, por ende, "normales" e "invisibles" (aunque siempre presentes). Esta es, sin embargo, una percepción errónea. Las categorías de identidad siempre existen en combinación, puesto que no persisten independientemente de las experiencias vividas por gente real y existente.[23] La metáfora de la "mezcla" no evoca una imagen de "partes" que sean, de hecho, separables y desenmarañables únicamente de manera heurística, y aun así a un costo (y tal vez considerable). A menudo se pueden extraer elementos de algo una vez que ya fue mezclado (aunque sea a través de la magia de Photoshop). La mayonesa se separa una vez que fue mezclada, así como uno puede recoger, cernir o centrifugar varios ingredientes de una masa o cualquier otro tipo de mezcla. Sin embargo, no se puede des-hornear una galleta (o un pastel, un *croissant* o cualquier preparación horneada).

19 Para más información sobre el dispositivo Pantone Color Cue, revisar el siguiente enlace: http://www.pantone.com /pages/pantone/pantone.aspx?pg=19295&ca=10

20 Pantone Color Cue es un dispositivo que lee las frecuencias y medidas de la luz. El usuario apunta a un objeto y el dispositivo lee la frecuencia que la luz (es decir, el color) que emite, y luego compara esto con una base de datos de códigos de colores de Pantone para "nombrar ese color". La imagen y la descripción de los colores se pueden encontrar en esta dirección web: http://www.pantone.com/pages/products/product.aspx?pid=31&ca=7&s=0.

21 Mientras el sexo cromosómico puede parecer el más fácil y "científicamente" definible (por ejemplo, como XX femenino o XY masculino), no solo las investigaciones académicas feministas han cuestionado la idoneidad y exactitud de las categorías sexuales cromosómicas binarias, sino que el sexo cromosómico es en sí mismo inadecuado para cumplir la tarea de capturar de manera precisa los aspectos de género de nuestras identidades sociales.

22 "Esta multiplicidad del ser se restringe, para que la 'identidad' de una persona sea reducida y entendida exclusivamente en términos de este aspecto de su ser masculino o femenino, con más prominencia política… en términos de la construcción más dominante de esa identidad" (Hames-García, 2000, p. 104).

23 Los grupos identitarios o de clase preexisten al ser, en el sentido de que en la categoría "mujeres" existió durante milenios antes de que yo naciera como una. Sin embargo, estoy interesada en la experiencia individual de la identidad social, porque estos grupos están compuestos por individuos con múltiples identidades sociales coincidentes. Los grupos no persisten más allá de los individuos (excepto como estereotipos). Ciertamente, los metadiscursos de, digamos, la raza y el género existen más allá y a través de las experiencias vividas por los individuos, pero incluso en esos metadiscursos no es posible ni deseable separar una categoría de identidad de otra. Como explica Crenshaw, "el problema no es simplemente que tanto los discursos [feministas como los antirracistas] fallan a las mujeres de color al no reconocer el tema 'adicional' de la raza o el patriarcado, sino que los discursos a menudo son inadecuados ante la necesidad de articular todas las dimensiones del racismo y el sexismo" (Crenshaw, 1995, p. 360).

Lo que sugiero es que experimentamos nuestras identidades corporeizadas como un todo inseparable (como las galletas horneadas), más que como una mezcla de partes aislables (como ocurre con masas mezcladas, pintura o tinta). Nuestras identidades están "cocidas" en los dos sentidos del término: por un lado, sus "partes" han desaparecido dentro de ellas y ya no pueden ser extraídas, y, por otro lado, son cocciones impuras, contaminadas y adulteradas que no son nunca idénticas la una a la otra. Esta "cocción" es el proceso químico/físico de la experiencia vivida. Nunca podemos regresar y analizar un estado o un sujeto previo y fuera de la historia y la experiencia, lo que sería análogo a una masa de galletas simplemente mezclada y cruda. El proceso de cocción/horneo induce cambios químicos en la composición de la masa de la galleta, transformándola en un producto terminado en el cual las estructuras moleculares de los ingredientes son transformadas en nuevas moléculas, cuyas composiciones y estructuras son el resultado de la interacción entre todos los ingredientes de la masa y el calor del horno. Los "ingredientes" de la galleta horneada se constituyen mutuamente como tales. Al degustar una galleta, podemos notar la presencia y el maridaje de lo que antes fueron ingredientes separados: mantequilla o margarina, vainilla, azúcar blanca o morena o miel de melaza, harina, sal, otros saborizantes (como la cocoa), nueces, chispas de chocolate, etc. Solo podemos sentir el sabor de estos ingredientes al estar juntos, en su relación de mutua-constitución. Esta interacción es aún más evidente en la textura de la galleta: la masa pegajosa se convierte en una galleta crocante, viscosa o con textura de pastel. La textura es el resultado de la fusión y/o reconfiguración de las estructuras químicas de los ingredientes: las galletas crocantes provienen de la interacción entre el azúcar, los huevos y la mantequilla, mientras que las galletas con textura de pastel usualmente son el resultado del uso de manteca en lugar de mantequilla. Se puede triturar una galleta, hacerla puré o digerirla, pero ni siquiera el proceso de digestión puede reconfigurar la galleta en harina, mantequilla, azúcar y huevos. De la misma manera en que no se puede hornear o digerir la harina, la mantequilla, el azúcar y los huevos hacia afuera de la galleta, no se pueden separar las categorías de identidad sin generar una comprensión y representación fundamentalmente erróneas de las mismas.

La coincidencia de la música, raza y género (o de las identidades sociales en general) es más aptamente descrita por esta metáfora de cocción que por otras metáforas de intersección o mezcla. Por el hecho de estar siempre-ya en un mundo, en un cuerpo, en un contexto y plataforma particulares, nuestras identidades siempre llegan "precocidas". La masa, en la cual todos los ingredientes son aún separables y no han sido químicamente transformados, es equivalente al estado natural de Rousseau: un estado previo que solo puede conocerse sobre la base de inferencias que hacemos sobre él y basados en nuestras experiencias de sujetos "cocidos". En nuestro mundo, los ingredientes que no se han transformado químicamente —categorías separables como la raza o el género— en realidad no existen. Cuando hablamos de ellas, de alguna manera y en cierto grado, estamos ofreciendo una representación errónea de nuestras experiencias. Las identidades sociales están, de esta manera, "cocidas" en el segundo sentido de la palabra: cualquier referencia a la "raza" como tal o al "género" como tal es siempre una mayor o menor representación errónea de la identidad social propia, mutuamente constitutiva y coincidente. Cada vez que separamos nuestras identidades sociales estamos "cociendo los libros", por así decirlo, resaltando ciertos aspectos de una identidad en desmedro de otros. Este segundo sentido de "cocer" se desarrolla a mayor profundidad en la siguiente comparación entre la estructura y percepción de las identidades sociales y la estructura y percepción de la música procedimental.

"It's Gonna Rain"

La teoría de Steve Reich de la "música procedimental", en particular como se exhibe en sus piezas tempranas de cambio de fase (*phase-shifting*), es una metáfora útil, e incluso análoga, de la fenomenología de las identidades sociales.[24] Existen (al menos) dos características de la música procedimental de

24 Las piezas de fases de Reich (It's Gonna Rain, Come Out, Piano Phase, etc.) son un subconjunto de la categoría más amplia de " música procesual". Debido a que discuto las características únicas de las composiciones de cambio de fase, he acotado mi argumento consecuentemente. Sin embargo, el primer conjunto de características que examino (la forma macro que se genera o es idéntica a la forma micro) es una característica de la música procesual en general, no solo de las piezas que cambian de fase.

cambio de fase que también caracterizan con precisión la experiencia vivida de identidades sociales coincidentes: 1) la ausencia de una estructura formal de nivel macro que organice eventos de nivel micro y 2) la predominancia de relaciones indeterminadas e "irracionales" que tendemos a percibir únicamente cuando se fusionan y forman "hitos".

Primero, la música procedimental se caracteriza por su falta de estructura integral y predeterminada. Las obras procedimentales no tienen una forma predeterminada porque el propósito de una obra de este tipo es dejar que el procedimiento se revele por sí solo con el fin de observar los "patrones inesperados resultantes" que de él emergen (Schwartz, 1981, p. 387). La estructura general y de gran escala de una pieza evoluciona o emerge de una secuencia de eventos a escala micro. No hay relaciones causales en esta serie: ningún evento auditivo proviene de un evento previo ni de un plan integral para la pieza. En su lugar, eventos auditivos a escala micro generan la lógica de la pieza. En términos de Reich, los procesos musicales "determinan todos los detalles nota a nota (sonido a sonido) y la forma general simultáneamente" (Reich, 2004, p. 304). Como lo explica K. Robert Schwartz, "para Reich, la estructura no podría ser el marco que daba soporte a una fachada de sonidos, sino que el sonido y la estructura debían ser idénticas". Tomemos el ejemplo de la primera pieza de cambio de fases de Reich, "It's Gonna Rain". En esta pieza, Reich repite en bucle un fragmento de sonidos encontrados (un extracto del sermón del pastor callejero de San Francisco Hermano Walter acerca de Noé junto con el sonido de un ave agitando sus alas en el fondo, fragmento que Reich grabó en Union Square en 1964), y graba dos cintas exactamente iguales con estos bucles. Las cintas son colocadas en dos reproductores idénticos y empiezan a repetir una y otra vez, al unísono, las palabras "It's gonna rain" hasta que eventualmente, debido a pequeñas variaciones de velocidad de los reproductores, las cintas pierden sincronía, muy gradual pero incrementalmente. "Mientras el proceso de sincronización progresa," Schwartz explica, "configuraciones polirrítmicas nuevas e inesperadas, las combinaciones armónicas resultantes y los patrones melódicos evolucionan, ya que los dos canales de la cinta cambian constantemente su relación entre sí" (Schwartz, p. 384). De manera particular, en las piezas de fases de Reich que utilizan cintas de grabación, el comportamiento impredecible e irregular de los reproductores de cinta hace que sea imposible predecir con exactitud la manera en que se desarrollarán los "detalles nota a nota": no hay una lógica o regularidad (como, por ejemplo, en las fases de las plumas limpiadoras de parabrisas). En otras palabras, una pieza procedimental no cuenta con una estructura integral porque la evolución de la pieza a escala micro, hasta cierto punto, aleatoria. El incremento gradual de velocidad de una cinta no se da a una tasa consistente: no tiene ni tempo ni patrón rítmico medido o medible.

Puesto que la tasa de cambio de velocidad de reproducción de una pieza de fases es tan inconsistente como gradual —muy gradual— la mayor parte de la pieza consiste en relaciones "irracionales" entre las dos cintas. Ahora bien, los cambios de fase no ocurren en intervalos fácilmente reconocibles: no se suprimen en intervalos de nota de 30 segundos (o intervalos de octava nota, o cualquier intervalo regular y medible), sino que se acelera gradual e irregularmente. La mayor parte del tiempo, las cintas se encuentran en algún lugar entre intervalos reconocibles de tiempo: se perciben fuera de sincronía, pero esta "desincronía" no tiene un ritmo asignado. Esta es la manera más destacada en que una pieza de cambio de fase difiere de un canon o de un canon circular: en estos formatos las voces o los sujetos (en una fuga), están separados por intervalos regulares. En una pieza de fases, la mayor parte del tiempo las voces se encuentran en medio de intervalos reconocibles: no suena como si siguieran un patrón, sino como galimatías. Sin embargo, existen breves momentos en que las voces se juntan y forman una relación reconocible. Como explica Paul Epstein:

> Durante la sincronización, el oído identificará ciertas situaciones de hitos discretos: la división de un unísono, la duplicación del tempo en el punto medio. Aunque es evidente que se ha llegado a todo esto gradualmente, el oído los identifica solo dentro de un estrecho margen de error, y esto produce una sensación de cambio abrupto ... En tales casos, la discontinuidad es puramente perceptiva, así que el cambio real es simplemente uno de grado (Epstein, 1986, p. 498).

Las identidades sociales discretas son como las “situaciones referenciales discretas” en una pieza de fases. Vemos estas “situaciones referenciales” (es decir, identidades sociales separadas) como situaciones individuales, únicamente por nuestra costumbre de percibirlas de esta manera. Hay un punto en el cual percibimos la “raza” o el “género” como la característica más prominente de una experiencia, pero esto se da únicamente porque esta configuración específica de eventos ha llegado a una disposición de elementos que pre-identificamos como una “situación referencial”. Pero estas situaciones referenciales no son realmente —en la experiencia— situaciones referenciales o hitos. Tendemos a percibirlas como puntos determinados (de hecho, Reich usa el término “racionales”) en lo que es en realidad un bloque de sonido indeterminado e indiferenciado (aquí Reich usa el término “irracional). La mayor parte de una pieza de fases consiste en aquellas partes indeterminadas o “irracionales”, las partes “racionales” son transitorias. Deberíamos imaginar a las identidades sociales de la manera similar: las relaciones entre ellas son indeterminadas e “irracionales”. En el caso de las identidades sociales, tendemos a interpretar estas “situaciones referenciales” o “hitos” transitorios y momentáneos como una representación de la totalidad de la experiencia, cuando, en realidad, son cualquier cosa menos una representación. Las identidades sociales no se enfocan con claridad —sea individualmente o en relación entre ellas— puesto que no están separadas ni son separables.

Nuestros cuerpos no están racializados o género-asignados, es decir, nuestra experiencia no está compuesta de acuerdo con una lógica predeterminada de raza, género o cualquier otra identidad social: no somos más que los detalles consecutivos, las experiencias de campo donde todo brota “irracionalmente” como en un caldo primordial o como células madre indiferenciadas. La experiencia corporal es “irracional” o “indescomponible” porque, al igual que la música procedimental, no fue “compuesta” en una primera instancia. Una composición tradicional organiza entidades fijas (como el tono, ritmo, etc.) en relaciones determinadas y regulares entre sí. En piezas procedimentales, las relaciones y patrones son generados por la ejecución de la pieza. Nuestras identidades sociales son los “inesperados patrones resultantes” (Schwartz, 1981, 387) de nuestra interacción repetida —aunque constantemente evolutiva— con los ambientes sociales y materiales que nos rodean. “Componemos” lo que entendemos —tras reflexión— como nuestras identidades sociales, a partir del nivel micro del desenvolvimiento de nuestras experiencias en los cuerpos particulares que poseemos, habitando nuestros contextos específicos. Puesto que cada vida individual despliega una secuencia diferente de “detalles consecutivos”, no habrá una consistencia exacta entre los “patrones inesperados resultantes” que surgen de la experiencia de vida corporal.

Puesto que imponen regularidad y consistencia a través de instancias y poblaciones, categorías amplias como la raza o el género resultan estar “cociendo” o pasando por alto/representando erróneamente tanto la estructura como la fenomenología de la identidad social. De la misma manera en que las “situaciones referenciales” o “hitos” en una pieza de cambio de fases son tan solo momentos breves y no-representativos dentro de una obra —la cual es, por lo demás, irregular e ilógica— los ingredientes separados que forman una masa de galleta no representan la composición de una galleta ya horneada. Corpóreamente, las identidades sociales se comportan de forma análoga a las piezas procedimentales: no preexisten y determinan la experiencia, sino que son los “patrones inesperados resultantes” que, tras reflexión, abstraemos de la experiencia.

Estos patrones, por sí mismos, varían de una ejecución artística a otra, e incluso de un momento a otro momento dentro de la misma ejecución. En particular relevancia a mis propósitos en este texto, estos patrones se materializan como resultado de la interacción de elementos que no existen de manera independiente del desenvolvimiento de la obra, sino que son ellos mismos generados por él.

Tras esta excursión a través de la identidad social y la música artística *avant-garde*, vuelvo a reflexionar sobre la música popular.

Lo elevado y lo común o lo serio *versus* lo pop 2.0

El problema de la naturaleza/cultura parece retornar siempre a una disputa del dominio de la cultura seria, o lo que es "apropiado" para un grupo específico, sus prácticas y su canon. Al analizar el rol que la música ha tomado en la teoría poscolonial, se hace imperativo enfocarse en músicas populares o músicas jerárquicamente opuestas a formas de creatividad y/o expresión "serias" o "auténticas". Puesto que los discursos sobre la música, raza y género se constituyen mutuamente, cualquier aseveración sobre lo que es "real" y lo que es "falso" o superficial en la música es también una aseveración sobre los tipos de personas a las que se les adjudica la mayor credibilidad epistémica y privilegio social.

Resaltando que la *intelligentsia* negra asociada con el Renacimiento de Harlem "tendía a tratar esta música como un arte popular primitivo que debía subir al nivel de arte elevado para ocupar un lugar como un elemento significativo de la cultura afroamericana" (Davis, 1998, p. 149), y, consecuentemente, que su "esfuerzo por afirmar una identidad afroamericana y la conciencia de raza era, en el mejor de los casos, ambiguo, impregnado de las contradicciones que emanaban de una aceptación acrítica de los valores culturales elitistas" (p. 153), Davis señala la implicación primordial de una aseveración (como la mía) que señala, a su vez, los fundamentos racistas, (hetero) sexistas, clasistas y eurocéntricos de los valores estéticos tradicionales de Occidente. En esta instancia particular, clase, raza y género se intersecan para producir una situación en la cual la obra de William Grant Still —un compositor masculino de entrenamiento clásico con una vida relativamente burguesa— es vista como un ejemplo de "arte" más "auténtico" que las obras de mujeres-blues de clase obrera. Si los criterios mediante los cuales distinguimos el arte del *kitsch* (o, incluso, en términos de VH1, lo "gloriosamente malo" de lo absolutamente insípido) reflejan varios sistemas intersecantes de privilegio social, político y económico, entonces, ¿cómo emitimos juicios (en esta instancia) acerca de la música que se resiste a reforzar estos polémicos sistemas de privilegio? Davis (p. 163) plantea la pregunta en estos términos: "¿Cómo podemos interpretar… *con* y *contra* {énfasis añadido}?".

Al "trabajar con" lo que estaríamos tentados de condenar como superficial, común o vendido, nos damos cuenta de que la música como mercancía es popular precisamente porque es placentera para mucha gente y de una manera muy real. La música, puesto que se interseca con ideologías y experiencias de raza, clase, género y sexualidad, es una tecnología del Yo: es decir, forma nuestros deseos fisiológicos y psíquicos. Por consiguiente, la fuerte habilidad que tiene la música para producir afecto (sea placer o desagrado) proviene de su coincidencia con los múltiples sistemas de privilegio dentro de los cuales nuestras identidades son articuladas y vividas; en otras palabras, la música trabaja con la raza, género, clase y sexualidad para producir y reforzar tanto los límites del Yo (es decir, la identidad) así como las jerarquías sociopolíticas a través de las cuales emerge dicho Yo. Al emitir juicios acerca de una pieza musical, uno debe estar consciente de lo que es —de manera precisa— aquello que está juzgando: no la "música en sí", sino un conjunto completo de fenómenos que interactúan y llegan a constituir —y ser, a su vez, constituidos— por estructuras musicales. Además, al aseverar algo acerca de la música —si es "buena música" o "mala música", "música seria" o "música trivial"— también se está emitiendo un juicio sobre lo que es "auténtico" y lo que es "falso", lo que es valorado socialmente y lo que es socialmente marginalizado.

Esto no significa que debamos dejar de emitir juicios musicales y adoptar una posición relativista pueril. Todos los días e inevitablemente —me parece— emitimos juicios sobre música "buena" y "mala". Sin embargo, como lo he argumentado, es engañoso llamarlos juicios "musicales", puesto que aquello que está siendo evaluado es un conjunto completo de relaciones y fenómenos coincidentes, no solo estructuras musicales. Jason Lee Oakes (2004, p. 62) plantea que así como la "buena música" no tiene un contenido positivo, "la categoría de 'música mala' es producida, entonces, en la interacción entre el discurso y el sonido musical... la mala música nunca podría identificarse únicamente en referencia a sonidos por sí mismos". De manera que al emitir juicios acerca de la música, es importante no hacerlo de mala fe: la "mala fe" implica querer hacer pasar sus propios juicios como "puramente musicales"; no admitir que las aseveraciones emitidas sobre las estructuras

musicales son también aseveraciones sobre identidad y valores sociopolíticos. La raza, la etnia y la nacionalidad, en su coincidencia con género, sexualidad y clase, no son factores externos que pueden ser expresados o representados por la música; en su lugar, por medio de la disputada relación entre lo que ha sido llamado, a su turno, esencialismo y pluralismo, expresión y convención, lo material y lo social, estos discursos coinciden con aquellos que rodean el estudio y práctica de la música, de manera que, en su coincidencia, los conceptos y experiencias de "raza" o "música" se cristalizan en las configuraciones en las que los encontramos hoy en día.

Habiendo discutido en pos de la coincidencia "cocida" de cuerpos resonantes, racializados y generizados y el estatus conjetural de la identidad social, mi modelo de coincidencia "cocida" nos exige pensar en un estado impensable: es decir, un estado en que "raza", "clase" y "género" están separados sin estar separados. Debido a las exigencias de la epistemología y el lenguaje, es imposible no concebir distinciones conceptuales entre ellos: necesitamos distinciones analíticas entre raza, clase y género para poder siquiera pensar en los fenómenos que pretenden representar (aunque fuera erróneamente). De manera similar, en el discurso de Rousseau sobre el origen de la desigualdad, el autor descubre que debe usar un término —naturaleza— que es, en sí mismo, imposible de comprender. Es así que se manifiesta a favor de una versión conjetural de la Naturaleza, una representación errónea pero necesaria de un fenómeno del que nunca podremos tener un conocimiento preciso, pero que es esencial, de todas formas, para poder entender los problemas políticos actuales. Al leer las aseveraciones de Rousseau acerca de la versión necesariamente conjetural del "estado de naturaleza", junto con sus tempranos escritos musicales, argumento que, al contrario de la lectura de Derrida, la propuesta de Rousseau de una unión original de la música y el lenguaje no es una metafísica de la presencia, sino que es, precisamente, una prueba de que las purezas inmediatas, como el estado de naturaleza, son ficciones. Así, si bien necesitamos un concepto de "naturaleza" y un cuerpo para entender nuestra condición actual e intervenir políticamente en ella, esta explicación no debería ser una esencia estática usada para hacer apelaciones normativas y reaccionarias, sino un concepto flexible y adaptable a cambios en tareas

y contextos. O, dicho en términos de teoría no-ideal, debemos dar cuenta del cuerpo como una materialidad historizada. Al iniciar un análisis a partir de lo "fáctico", en lugar de lo "ideal", no podemos ignorar la complejidad de aquello que se presenta a nosotros en forma de, por ejemplo, un cuerpo "fáctico", y la medida en la cual lo "fáctico" es un estado del cual nos distanciamos durante el examen mismo que hacemos de ello. Mientras más discutimos acerca de raza, género, clase y sexualidad, más dependemos de términos individuantes que ocultan la naturaleza conjeturalmente coincidente de estos fenómenos. post(s)

Referencias bibliográficas

Attali, J.
(1987). *Noise: The Political Economy of Music*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Butler, J.
(1990). *Gender Trouble*. Nueva York: Routledge.
Crenshaw, K. W. (1995). "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color". En Crenshaw, K., Gotanda, N., Thomas, K., y Pellar, G. (eds.). *Critical Race Theory*, pp. 357-83. Nueva York: The New Press.

Davis, A. Y.
(1998). *Blues Legacies and Black Feminism*. Nueva York: Vintage Books.

Epstein, P.
(1986). "Pattern Structure and Process in Steve Reich's 'Piano Phase'". *The Musical Quarterly* 7 (4), 494-502.
Eshun, K.
(1998). *More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction*. Londres: Quartet Books.

Fox, A.
(2004). "White Trash Alchemies of the Abject Sublime: Country as 'Bad' Music". En Washbourne, C. y Derno, M. (eds.). *Bad Music: The Music We Love to Hate*, pp. 36-91. Nueva York: Routledge.

Gilroy, P.
(1996). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Hall, S.
(1996). "What is this 'black' in black popular culture?". En Morley, D. y Chen, K-H. (eds.). *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, pp. 468-78. Londres: Routledge.

Hames-García, M.
(2000). "'Who Are Our Own People?': Challenges for a Theory of Social Identity". En Moya, P., y Hames-García, M. (eds.). *Reclaiming Identity: Realist Theory and the Predicament of Postmodernism*, pp. 102-132. Berkeley: University of California Press.

Hight, C.
(2003). "Stereo Types: The Operation of Sound in the Production of Racial Identity". *Leonardo* 36 (1), 13-17.

James, R.
(2005). "On Popular Music in Postcolonial Theory." *Philosophia Africana* 8 (2), 171-88.

McClary, S.
(2000). *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form*. Berkeley: University of California Press.

Narayan, U.
(2000). "Essence of Culture and a Sense of History: A Feminist Critique of Cultural Essentialism." En Narayan, U. y Harding, S. (ed.). *Decentering the Center: Philosophy for a Multicultural, Postcolonial, and Feminist World*, pp. 80-100. Bloomington: Indiana University Press.

Nicholson, L.
(1998). "Interpreting 'Gender.'". En Zack, N., Shrage, L., y Sartwell, C. (eds.). *Race, Class, Gender, and Sexuality: The Big Questions*, pp.187-211. Malden, MA: Blackwell Publishers.

Oakes, J. L.
(2004). "Pop Music, Racial Imagination, and the Sounds of Cheese: Notes on the Loser's Lounge". En Washbourne, C. y Derno, M. (eds.). *Bad Music: The Music We Love to Hate*. Nueva York: Routledge.

Reich, S.
(2004). "Music as a Gradual Process". En Cox, C., y Warner, D. *Audio Culture: Readings in Modern Music*, pp. 304-6. Nueva York: Continuum.

Rose, T.
(1994). *Black Noise: Rap music and black culture in contemporary America.* Middletown, Conn.: Weslyan University Press.
Schwartz, K. R. 1981. "Steve Reich: Music as a Gradual Process pt. 1". *Perspectives of New Music* 19 (1/2), 373-392.

LAS PARADOJAS DE LA PIRATERÍA

Ramón Lobato

Traducción: Nancy Mora

Resumen

Hablar de la piratería como una cosa, una práctica coherente, tiene sentido en ciertas situaciones. Sin embargo, hacerlo puede borrar las diferencias entre prácticas culturales y mediáticas que merecen ser leídas, de forma más apropiada, en sus propios términos. Este texto ofrece una revisión crítica del "debate de la piratería" al enfocarse en un problema particular que le atraviesa —el asignarle un nombre. Específicamente, quiero considerar qué se pone en juego en el uso del término "piratería". El objetivo no es solamente repetir la idea convencional sobre lo que implica el uso de la etiqueta "pirata" —que criminaliza actividades cotidianas— sino más bien, explorar una tensión más sutil en el contra-discurso crítico sobre propiedad intelectual, sobre si el lenguaje de la "piratería" debe ser aceptado, rechazado o rearticulado.

Palabras clave: Piratería, derechos propiedad intelectual, copyright, informalidad, medios globales

Ramón Lobato, Senior Research Fellow, Senior Research Fellow in the School of Media and Communication., RMIT (Royal Melbourne Institute of Technology). Email: ramon.lobato@rmit.edu.au

• Ph.D Cultural Studies, University of Melbourne

Fecha envío 18/06/2018 • Fecha aceptación 28/08/2018
email: posts@usfq.edu.ec • web: http://posts.usfq.edu.ec
post(s) Serie monográfica • agosto - diciembre 2018 • Quito, Ecuador
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA
Universidad San Francisco de Quito USFQ
DOI: http://dx.doi.org/10.18272/posts.v4i1.1312



Abstract

Speaking about piracy as a thing, as a coherent practice, makes sense in certain situations. Yet it can also erase the difference between cultural and media practices that would be better considered on their own terms. Hence piracy often becomes a stand-in for incommensurable activities. This paper offers a critical review of the ongoing ‹piracy debate› by focusing on a particular problem that runs through the current conversation —a problem of naming. Specifically, I want to consider what is at stake in the term 'piracy' itself. The aim here is not only to make the usual point about the 'pirate' label —that it criminalises everyday activities— but rather to explore a more subtle tension within the critical counter-discourse on intellectual property, about whether a language of 'piracy' should be embraced, rejected, recuperated or rearticulated..

Key Words: Piracy, copyright critique, intellectual property, informality, global media

"Las Paradojas de la Piratería" es una traducción al castellano de "The Paradoxes of Piracy", que corresponde al capítulo 5 del libro *Postcolonial Piracy: Media Distribution and Cultural Production in the Global South*, editado por Lars Eckstein y Anja Schwarz y publicado en el 2014 por Bloomsbury, bajo licencia Creative Commons. El Comité Editorial de **post(s)** agradece a Ramón Lobato por autorizar la publicación de esta traducción.

La piratería es un objeto seductor de los medios de comunicación y la investigación cultural, y por buenas razones. La piratería organiza la experiencia textual a gran escala, crea sus propias economías, ejemplifica cambios más amplios en la estructura social y genera relaciones tensas e inusuales entre los consumidores, los productores culturales y los gobiernos. El debate crítico se ha multiplicado durante la última década, y la investigación sobre el tema está apareciendo en las ciencias humanas y las ciencias sociales, desde los estudios literarios y legales hasta las relaciones internacionales y la teoría organizacional, añadiendo a la animada conversación que tiene lugar en blogs tecnológicos, en salas de juntas corporativas, en los hogares y lugares de trabajo en todo el mundo.

La conversación sobre piratería de hoy es muy variada. Se extiende más allá del conocimiento de la propiedad intelectual para abarcar estilos diferentes de análisis y participación, incluida la defensa a la reforma de derechos de autor (ejemplificada en los movimientos *Creative Commons* y *Access to Knowledge*), estudios situados en producción y consumo de piratería (Karaganis, 2011; Sezneva 2012; Rone 2013), y las intervenciones que estudian la piratería a través de un marco de globalización y gobernabilidad cultural (Wang 2003, Pang 2006, Fredriksson 2012), por nombrar algunos procesos.

Este contradiscurso crítico no está resuelto, está en un estado de flujo, que conlleva ideas y teorías que aparecen y desaparecen a la velocidad del rayo.

En este capítulo me concentro en un problema particular que se desarrolla en la conversación actual, un problema de nombres. Específicamente, quiero considerar lo que está en juego en el término "piratería" en sí mismo. Dado que la infracción de derechos de autor es una práctica frecuente, común en cada nación, ¿cuáles son las implicaciones en describir como piratería los hábitos de los medios de gran parte de la población mundial? Mi objetivo aquí no es solo hacer hincapié en la etiqueta de "pirata", que criminaliza las actividades cotidianas, sino también explorar una tensión más sutil dentro del contradiscurso crítico sobre propiedad intelectual, sobre si un lenguaje de "piratería" debe ser adoptado, rechazado, recuperado o rearticulado. Tengo

la esperanza de que, al enfrentar esta tensión de frente, podamos ajustar un poco nuestros paradigmas críticos y asegurarnos de que sean adecuados para las tareas que nos ocupan.

Piratería con y sin propiedad intelectual

Como todo lo demás, la cuestión de la piratería se ve diferente desde distintos ángulos. Los consumidores, los productores y los gobiernos tienen sus propios intereses en el tema, y las posiciones varían dentro de cada grupo y entre ellos. Las disciplinas también tienen orientaciones distintas. Vista desde la perspectiva de la economía de los medios, la piratería adquiere un cierto tipo de forma. Esta difiere de la que aparece en la historia literaria o en la sociología del arte. Vista a través de un paradigma de libertad de información o derechos de comunicación, se transforma de nuevo.

Por lo tanto, puede ser útil situar este capítulo dentro de su propio contexto disciplinario. Me interesé por la piratería a mediados de la década de los 2000 como parte de un proyecto sobre distribución audiovisual en diferentes países. Como estudioso de las industrias de medios, estaba interesado en cómo las personas acceden a los contenidos de los medios y a las estructuras que suscriben este acceso. Esto significaba comprender no solo los canales legales de distribución, sino también los numerosos sistemas informales, desde los mercados callejeros de piratas hasta los cibercasilleros en línea, que existen junto a ellos. Mi principal preocupación era las redes mismas y qué tipo de experiencias, intercambios e interacciones económicas abrieron y cerraron.

En consecuencia, siempre me he sentido algo incómodo con la palabra *piratería*. Aunque la uso todo el tiempo, no hay una alternativa adecuada, nunca capturó la esencia ni la complejidad de los sistemas de los medios. La piratería tiene muchas connotaciones, pero ante todo es una categoría legal: todo le devuelve a la propiedad intelectual.

Al invocar la piratería, implícitamente enmarcamos las prácticas de los medios que tienen diversas motivaciones y funciones, como conformes o no conformes con los estándares de consumo autorizado. Esto se convierte en su característica distintiva. Sin embargo, cuando se la ve desde el punto de vista de una práctica diaria, rara vez resulta lo más interesante.

Para ilustrar este punto, consideremos un sistema de medios realmente existente: las redes audiovisuales indígenas del Ecuador, que han sido analizadas por el antropólogo Simeon Floyd (2008). Su obra documenta la explosión de la producción minoritaria de medios en idioma quichua desde mediados de la década de 2000 en los Andes ecuatorianos. Los DVD producidos localmente, que contienen música, drama, comedia callejera y videos de eventos religiosos y festivales culturales, se venden a bajo precio en los mercados locales, junto con las películas de contrabando de Van Damme y Jackie Chan (Floyd, 2008, p. 36). Esto tiene todas las características de una economía típica pirata, pero también significa otras cosas. Dada la naturaleza segregada del entorno mediático ecuatoriano, el análisis de Floyd pone en primer plano este sistema que representa una de las pocas vías a través de las cuales los pueblos quichuas pueden ver y escuchar su propio idioma en la pantalla. La piratería está aquí ligada a un conjunto más amplio de divisiones políticas y raciales que dan forma tanto al entorno formal de los medios como a su equivalente informal. Los circuitos de los DVD quichua también se han convertido en la plataforma para un nuevo tipo de sistema estelar: los artistas crean una imagen de celebridad a través de los DVD y los músicos locales los utilizan para promocionar sus *shows* en vivo.

Para describir todo esto, la piratería no es del todo exacta: los discos no se comercializan formalmente, y los ingresos de los vendedores minoristas son escasos o nulos, pero esto captura solo un aspecto del sistema. Revela poco sobre las relaciones entre la escena del DVD quichua y la economía política más amplia en la región, donde el intercambio informal es una característica del comercio cotidiano y no captura las actividades económicas secundarias generadas por los DVD.[1]

1 Este es un punto enfatizado por Floyd en su análisis: el término *piratería* se usa de manera ambivalente.

Acercarse a los sistemas de medios a través del paradigma de la piratería –en oposición a verlos como redes con un rango de características culturales y económicas distintas, posiblemente contradictorias– también establece una cierta línea de discusión. Una vez que esto esté en su lugar, la conversación generalmente se basa en los derechos y las autorizaciones de los productores en oposición a los de los consumidores. Esta bifurcación no siempre es productiva. Lleva a un callejón retórico sin salida donde las abstracciones –el artista que lucha contra el consumidor insensible, por ejemplo– se solidifica en identidades, como si los consumidores no crearan y los artistas tampoco consumieran.

Muchos académicos han estado haciendo todo lo posible para cambiar la conversación sobre la piratería descentralizando, sin negar, la cuestión de la propiedad. El influyente informe *Media Piracy in Emerging Economies*, de Joe Karaganis, es una de esas intervenciones: argumenta que la piratería debe ser vista "desde el lado del consumo en lugar del lado de la producción de la economía global de medios" (2011, p. i). Tal informe, al poner en primer plano los problemas de acceso y asequibilidad, está haciendo un trabajo importante en el establecimiento de una base de evidencias y de un conjunto de herramientas conceptuales a través de las cuales podemos pensar sobre la circulación de los medios de manera diferente.

Siguiendo este ejemplo, puede ser útil abordar la cuestión de la piratería a través de paradigmas que no sean solo los derechos de propiedad, sin necesariamente devaluar las afirmaciones hechas a lo largo de ese eje. Mientras los defensores de los derechos de autor e info-libertarios ponen en primer plano la propiedad intelectual en su discurso, aunque de diferentes maneras, también tenemos la opción de enmarcar la discusión de forma que ponga a la propiedad intelectual en su lugar como una más entre muchas que organizan las economías culturales, sin adquirir necesariamente un argumento antiderechos de autor: estas redes están haciendo A, B y C, así como X, Y y Z. Y además, están abriendo algunas cosas y cerrando otras. Estas redes también infringen a los derechos de autor.

Hasta ahora hemos visto cómo el término *piratería* afianza un paradigma maestro, la propiedad intelectual, que debería desarmarse. Las discusiones sobre el consumo de medios, el acceso y la asequibilidad terminan como discusiones sobre la propiedad. Este es el caso incluso cuando la piratería se invoca con consentimiento, en un intento de invertir las polaridades del debate. El resultado final es el atrapamiento dentro de una crítica centrada en los derechos de autor sobre los derechos de autor, un proyecto crítico que no puede hablar en su propio idioma.

No hay una solución fácil para este problema. Eludir la cuestión de la propiedad suele ser tan problemático como ponerla en primer plano, ya que muchas redes de medios existentes se organizan en torno a su relación con el cumplimiento de los derechos de autor, incluso si esta no es su característica más destacada o significativa. La mejor respuesta puede ser simplemente reconocer esta paradoja, sacarla a la luz y tomar en serio su poder estructurante sobre los debates académicos y populares.

La imposible heterogeneidad de la piratería

Consideremos otra paradoja que atraviesa los debates de hoy. Hablar de la piratería como una cosa, como una práctica coherente, tiene sentido en ciertas situaciones. Sin embargo, también puede borrar la diferencia entre las prácticas de los medios que se considerarían mejores en sus propios términos. Por lo tanto, la piratería, a menudo, se convierte en un sustituto de actividades distintas e inconmensurables.

Tomemos el ejemplo de descargar un álbum a través de BitTorrent. A veces, el conocimiento de la violación de los derechos de autor se enfocará en producir su propia emoción ("toma eso, Sony Music"). A veces el acto no tendrá tal asociación, porque no hay un horizonte normativo contra el cual juzgarlo, como en el caso de los niños que tienen suficientes conocimientos

tecnológicos para descargar contenido, pero que aún tienen que aprender sobre la propiedad intelectual ("así es cómo conseguimos la música"). A veces el usuario es consciente de la ilegalidad del acto, pero este conocimiento se ve superado por consideraciones más inmediatas ("no puedo esperar a escuchar esto").

Consideremos algunos ejemplos adicionales de actividad pirata que ilustran la diversidad dentro de esta categoría: una adolescente de clase media descargando películas en su dormitorio en Brasil; un activista en Malasia cargando archivos a redes oscuras; un emprendedor contrabandista de DVD en Rusia para quien la piratería es una empresa comercial; una mujer en Ecuador que comparte archivos PDF de libros de cocina con sus amigos; un archivista en Bélgica que toma la decisión táctica de infringir los derechos de autor poniendo un clip en línea; una DJ en Nueva Zelanda que crea mezclas que infringen el derecho de autor para su página de Soundcloud; y un líder autoritario en América Latina que promueve la copia ilegal para socavar las editoriales de izquierda.[2] Todas estas personas son piratas, pero tienen muy poco en común más allá del hecho que infringen los derechos de autor. No hay piratería aquí, solo piratería inconmensurable (Lobato 2008, 2012).

Esta segunda paradoja de la piratería y su imposible heterogeneidad tiene implicaciones para los proyectos políticos que buscan construir una identidad común alrededor de la figura del pirata. Por ejemplo, el movimiento del Partido Pirata, define a su ciudadano ideal de acuerdo con un conjunto de prácticas comunes, sobre todo en el intercambio de pares, que se toman como representantes de una subjetividad emergente.[3]

2 En un ensayo sobre piratería de libros en Perú realizado por Daniel Alarcón (2009), se sugiere que el gobierno de Fujimori apoyó activamente la piratería porque socavó el poder de las élites editoriales e intelectuales locales. Aquí vemos a la piratería como un impulsor de la alfabetización masiva, como una fuerza democratizadora, pero también como un elemento en una historia manchada de represión política.

3 La famosa oposición de McKenzie Wark (2004) entre la "clase hacker" y la "clase vectorialista" aquí viene a la mente como un lema conciso para este imaginario binario.

¿Qué tan viable es el proyecto de construcción de la identidad? Su eficacia, por supuesto, dependerá del contexto. Sin embargo, la diversidad de prácticas que caen bajo la bandera de la piratería hace que sea bastante difícil mantener una teoría política del pirata sin recurrir a imaginarios particulares, más que universales, de la práctica de los medios. No todos los piratas son creados de igual manera, así como algunos tipos de piratería son socialmente más aceptables que otros.

El imaginario que se eleva a la cima en la mayoría de los casos es el pirata reacio de la clase media, encarnado en el usuario ocasional de archivos o el usuario creativo que termina en el lado equivocado de la ley de derechos de autor.[4] Este es el típico sujeto ideal de la crítica liberal de los derechos de autor: el pirata cuya innovación expía sus transgresiones a la propiedad intelectual. Lawrence Liang (2009) y Kavita Philip (2005) han llamado nuestra atención sobre el daltonismo de este discurso redentor. Como señalan, el debate en torno a esta figura, se ha estado desarrollando de una forma que deja de lado otros tipos de piratería, como la copia comercial encontrada en las ventas callejeras de las economías del mundo en desarrollo, por un lado.

Después de leer el trabajo de Liang y Philip, o la brillante crítica de Eva Hemmungs Wirtén (2006), es difícil tomar en serio todos los argumentos movilizados por grupos como Electronic Frontier Foundation. Sin embargo, el reformismo liberal todavía se articula regularmente en este lenguaje, lo que explica por qué los términos del actual debate sobre la piratería no se articulan bien con una política cultural transnacional. Ocasionalmente, esta contradicción surge de manera dramática que pone en primer plano un choque de valores, como en el reciente caso Golan *vs.* Holder en los EE.UU., en el que los críticos liberales del maximalismo de la propiedad

4 Gracias a James Meese por las múltiples conversaciones estimulantes sobre este tema.

intelectual defienden mantener el tratamiento anticuado y discriminatorio de los poseedores de derechos extranjeros, y todo esto en nombre del dominio público.[5]

Algunos valientes eruditos han intentado una definición intercultural del pirata (Dawdy y Bonni, 2012), pero la tensión entre la identidad colectiva imaginada y la diversidad de la práctica cotidiana de las personas todavía no se ha resuelto. La evidencia antropológica apunta a la existencia de una gama de actividades mediáticas "piratas" tan diversas que hacen que la categoría carezca de significado. Cuanto más se observan las prácticas de los medios en todo el mundo, aparecen más complicaciones y áreas grises.

Tomemos, por ejemplo, el curioso caso de las piraterías no piratas, prácticas que se ven y huelen a piratería, pero que en realidad son lícitas. El caso de Cuba es instructivo aquí. Como ha documentado Anna Pertierra (2012), los medios impresos electrónicos de Cuba están inundados de compilaciones no autorizadas de música pop latina, películas taquilleras, programas de entrevistas y *anime*, que circulan a través de discos duros portátiles. Ninguno de estos contenidos se compra legalmente, pero no es piratería porque no existe ningún discurso oficial sobre la protección de la propiedad intelectual en Cuba: el derecho de autor se considera antirrevolucionario. Para complicar las cosas, el Estado cubano participa activamente en este sistema de medios informales y ha comenzado a alentar y otorgar licencias a las empresas de

5 El caso Golan *vs.* Holder, resuelto por el Tribunal Supremo de los Estados Unidos en 2012, se centró en el dominio público de miles de obras musicales, películas y obras de arte europeas de principios del siglo XX, que se habían deslizado a través de la red de protección de derechos de autor, resultado de la antipatía de los Estados Unidos hacia la protección de los derechos extranjeros, y solo se les otorgó protección en virtud de la Uruguay Round Agreements Act de 1994. Una coalición de defensores y usuarios finales, directores que querían conservar el derecho a interpretar a *Peter and the Wolf* libremente, además educadores que deseaban proyectar las primeras películas de Hitchock a sus alumnos habían luchado por esta restauración de los derechos por algún tiempo, con el argumento de que debilitaba el principio del dominio público. Finalmente, la Suprema Corte falló en contra de la recusación y confirmó el estado de protección de las obras. Para los reformistas de derechos de autor, este fue otro asalto a los derechos conjuntos, a los usuarios, a los educadores y archivistas que ahora se convertirían en piratas por hacer las mismas cosas que antes habían hecho libremente. Pero el estatus de dominio público anterior de las obras se debió al hecho de que los Estados Unidos había eludido por largo tiempo sus obligaciones con los autores extranjeros; en otras palabras, el estado libre de las obras era producto de la misma geopolítica desagradable de los derechos de autor que los progresistas, en otras circunstancias, probablemente lamentarían.

alquiler de medios locales que han surgido en todo el país: considera que esta actividad es una fuente de crecimiento económico (Haven 2011). ¿Es esto piratería? A pesar de las apariencias externas, no lo es.

Para otro ejemplo del Caribe, podríamos echar un vistazo a Antigua y Barbuda, una nación que recientemente suspendió los derechos de autor de los Estados Unidos, lo que podría abrir las puertas a la copia desenfrenada de productos producidos en Estados Unidos. En el momento de redactar este informe, incluso se ha hablado de un "sitio pirata" autorizado por el gobierno (BBC 2013). Pero esta suspensión es en realidad parte de una represalia aprobada por la Organización Mundial del Comercio contra los EE.UU., por una disputa registrada sobre un problema no relacionado (apuestas en el extranjero). Cualquier copia que fluya de esta suspensión será autorizada y legitimada de acuerdo a las instituciones de la política comercial global. Desde la perspectiva del derecho internacional, no será piratería en absoluto.

Esta confusión categórica pone en notoriedad la gran variedad de personas y prácticas que se reúnen bajo el paraguas pirata. Dado que el pirata desempeña una serie de funciones incompatibles –indigente informativo, ladrón renuente, innovador ahorrativo, emprendedor de base, oportunista digital– una teoría efectiva de la piratería se beneficia de la ubicación cultural. En otras palabras, es útil hablar sobre piratería en términos específicos antes que en términos generales.

Un modelo ejemplar es el libro de Ravi Sundaram, *Pirate Modernity* (2009), que explora los bazares electrónicos de Delhi, donde una práctica específica reproductiva se convierte en una característica central de la economía política. Para Sundaram, el pirata es el emblema de un nuevo tipo de urbanismo poscolonial en las metrópolis de la India. Él usa el término *pirata* estratégicamente, como una matriz para el discurso liberal del intercambio de la clase media. El trabajo de Brian Larkin (2004, 2008) sobre la piratería en el norte de Nigeria está ubicado de manera similar en un medio específico que se convierte en una plataforma para una teorización más amplia.

Otros estudiosos combaten la inestabilidad semiótica de la figura pirata, llenándola de contingencia. Adrian Johns (2010) toma este enfoque, reformulando al pirata como una figura central en una historia más amplia de conflictos y asentamientos industriales. Para Johns, la piratería es una práctica que precede y excede la ley de propiedad intelectual, y que debe ser entendida en relación con sus contextos mutables. La categoría de piratería se retiene solo para llenarla de una interminable diferencia histórica. Como ilustran estos estudios ejemplares, para que una teoría de la piratería funcione de manera efectiva, se necesita una forma de abordar la heterogeneidad imposible dentro de la categoría.

Después de la piratería

Como los historiadores de los medios como Johns desean recordarnos, el debate sobre la piratería no es nuevo, ni mucho menos. Sin embargo, la intensidad del debate, el nivel de interés en las ciencias sociales y las ciencias humanas, y el uso de la piratería como una metáfora crítica para un ejemplo más amplio de teorización, sugieren que hemos llegado a un punto de inflexión en la discusión. En los próximos años, es probable que el perfil de estos temas aumente aún más. Por lo tanto, es útil tener una idea de dónde ha estado la conversación y hacia dónde va.

Mirando hacia atrás en la historia reciente de la erudición crítica, se puede discernir un patrón general en la evolución de un discurso. En primer lugar, un término difamado, la *piratería*, definida en contra del contexto ideológico del maximalismo de los derechos de autor, se recupera y se revalida. Entonces se hacen posibles varios movimientos discursivos: *inversión positiva*, en la cual el espacio negativo de la piratería se llena con detalles experienciales ("¿Quiénes son los piratas?, ¿qué más hacen?"); *normalización*, en la que el término se acomoda extendiéndose en todas las direcciones ("Todos somos piratas"); *deconstrucción*, en la cual se cuestiona la autoridad epistemológica del reclamo ("Dices pirata, yo digo infoliberacionista"); *dialéctica*, en la cual la piratería se convierte en una lente analítica a través de la cual se relee la contingencia de la estructura legal ("Las economías y Estados modernos se basan en la piratería, que a su vez es un efecto secundario de la modernidad"); y así sucesivamente.

Estas tácticas son familiares para nosotros desde otros contextos, como la teoría poscolonial y *queer*. Las mismas forman parte de un venerable repertorio de argumentación crítica que desestabiliza un lenguaje maestro al priorizar el otro. Esta discusión ha sido generativa, no solo al abrir nuevas perspectivas sobre la cuestión de los derechos de los medios, sino también al proporcionar una categoría crítica que puede implementarse en múltiples direcciones. Para nosotros, también hay otras opciones disponibles.

Una alternativa sería abandonar por completo el debate sobre la propiedad intelectual y volver a la política de la distribución de los medios a través de otro lenguaje analítico. Si se lo hace, se podría disolver la oposición entre piratas y consumidores legales, aunque solo sea para reconstituir el debate de manera diferente. Desde aquí, es posible eludir parte de la carga que plaga la discusión sobre la piratería. Este enfoque de retirada estratégica tiene sus riesgos —cede el terreno discursivo de la piratería a los interesados más ruidosos— pero nos permite ir más allá de la crítica centrada en el derecho de autor, el callejón sin salida de productores contra consumidores y el drama de reclamos de derechos.

El ingrediente necesario en dicha estrategia sería un lenguaje viable alternativo para discutir el acceso y la distribución de los medios. Actualmente, ya hay algunos competidores. El lenguaje del "intercambio" de medios transforma discursivamente la piratería en un acto de benevolencia, pero, como rehúye implícitamente lo comercial, excluye las numerosas piraterías con fines de lucro que constituyen medios de comunicación globales. También está íntimamente ligado a la ideología comercial de las redes sociales y, por lo tanto, presenta diferentes problemas (Kennedy, 2013).

"Informal" es el término que he encontrado más útil, al menos para el análisis de las industrias de medios, porque trae a la discusión sobre la distri-

bución una historia más larga de teorización estructural (los debates sobre economía informal de la década de 1970) y también establece una discusión que no es, y no puede ser, organizada según líneas morales. La informalidad no es buena ni mala: la vida cotidiana es una combinación de actividades formales e informales, transacciones e interacciones. Visto desde esta perspectiva, los sistemas de medios adoptan posiciones siempre cambiantes a lo largo de un espectro de formalidad. La piratería se convierte en un efecto secundario de los cambios en la estructura regulatoria.

Este es un lenguaje potencialmente útil para discutir las industrias de medios, ya que nos permite explorar las dinámicas variables de diferentes sistemas sin invocar, o al menos poner en primer plano, el drama moral de la propiedad. Sin embargo, es menos útil para otros fines; y desafortunadamente lleva su propio bagaje de desarrollo colonial. Otros términos tienen inconvenientes similares. La mejor opción, entonces, puede ser hablar simultáneamente en múltiples lenguas.

Parece que no hay una alternativa adecuada a la "piratería", al menos no una que haga todo lo que se le pide. Por esta razón, se necesita una gama amplia de lenguajes analíticos para debatir las políticas de información y distribución. Dentro de esta cacofonía, habrá proyectos distintos que pueden requerir o no la invocación de la propiedad Hydra: a veces será tácticamente importante defender el terreno de la infracción de derechos de autor; en otras ocasiones, será más importante diferir esos debates y enfocarse en otros asuntos.

Mientras tanto, podemos esperar que la discusión evolucione en diferentes direcciones. Las paradojas de la piratería permanecerán con nosotros, pero también lo harán las posibilidades de compromiso y crítica de que el término se expanda. **post(s)**

Referencias bibliográficas

Alarcón, D.
(2009). Life Among the Pirates. *Granta* 109. Web.

BBC
(2013). Antigua Applies for Permission to Run "Pirate" Website. *BBC News*, 25 de enero. Web.

Dawdy, S. L. y Bonni, J.
(2012). Towards a General Theory of Piracy. *Anthropological Quarterly* 83 (3): 673-700.

Floyd, S.
(2008). The Pirate Media Economy and the Emergence of Quichua Language Media Spaces in Ecuador. *Anthropology of Work Review* 29 (2): 34-41.

*Fredriksson, M.
(2012). Piracy, Globalisation and the Colonisation of the Commons. *Global Media Journal – Edición Australiana* 6 (1): 1-10.

Haven, P.
(2011). Cuba Tries to Drag Shadow Economy into the Light. *Forbes.com*, 5 de julio. Web.

Hemmungs Wirtén, E.
(2006). Out of Sight and Out of Mind: On the Cultural Hegemony of Intellectual Property (Critique). *Cultural Studies* 20 (2-3): 282-91.

Johns, A.
(2010). *Piracy: The Intellectual Property Wars from Gutenberg to Gates.* Chicago, IL: University of Chicago Press.

Karaganis, J. (ed.)
(2011). *Media Piracy in Emerging Economies*. Nueva York: Social Science Research Council.

Kennedy, J.
(2013). Rhetorics of Sharing: Data, Imagination, and Desire. En G. Lovink y M. Rasch (eds.). *Unlike Us Reader: Social Media Monopolies and Their Alternatives*, 127-36. Amsterdam: Institute of Network Cultures.

Larkin, B.
(2004). Degraded Images, Distorted Sounds: Nigerian Video and the Infrastructure of Piracy. *Public Culture* 16 (2): 289-314.

—.
(2008). *Signal and Noise: Media, Infrastructure, and Urban Culture in Nigeria.* Durham, NC: Duke University Press.

Liang, L.
(2009). Piracy, Creativity and Infrastructure: Rethinking Access to Culture. *Social Science Research Network*. Web.

Lobato, R.
(2008). The Six Faces of Piracy: Global Media Distribution from Below. En R. Sickels (ed.). *The Business of Entertainment, vol. 1: The Movies*, 15-36. Westport: Praeger.

—.
(2012). *Shadow Economies of Cinema: Mapping Informal Film Distribution.* Londres: British Film Institute.

Pang, L.
(2006). *Cultural Control and Globalization in Asia: Copyright, Piracy, and Cinema*. Londres: Routledge.

Pertierra, A.
(2012). If They Show "Prison Break" in the United States on a Wednesday, by Thursday It Is Here: Mobile Media Networks in Twenty- First-Century Cuba. *Television & New Media* 13 (5): 399-414.

Philip, K.
(2005). What is a Technological Author? The Pirate Function and Intellectual Property. *Postcolonial Studies* 8 (2): 199-218.

Rone, J.
(2013). Bulgarian Pirates: At the World's End. *Cultural Trends* 22 (1): 1-12.

Sezneva, O.
(2012). The Pirates of Nevskii Prospekt: Intellectual Property, Piracy and Institutional Diffusion in Russia. *Poetics* 40 (2): 150-66.

Sundaram, R.
(2009). *Pirate Modernity: Delhi's Media Urbanism*. Londres: Routledge.

Wang, S.
(2003). *Framing Piracy: Globalization and Film Distribution in Greater China*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.

Wark, M.
(2004). *A Hacker Manifesto*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

RADAR

Un termómetro de transformaciones o comportamientos sociales



Entrevista a Kembrew McLeod, por Juan Pablo Viteri

Kembrew McLeod, artista, activista y profesor en el Departamento de Estudios de Comunicación en la Universidad de Iowa. BCSB 105, Iowa City, IA 52242.
Email: kembrew-mcleod@uiowa.edu
• Ph.D, Communication, University of Massachusetts-Amherst
• MA, Sociology, University of Virginia
• BS, Sociology, James Madison University

Juan Pablo Viteri, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA, Campus Cumbayá, edificio Miguel de Santiago, oficina 103, Casilla Postal 17-1200-841, Quito 170901, Ecuador. Correo Electrónico: jviteri@usfq.edu.ec
• Ph.D (c) Birmingham City University, Faculty of Arts, Design & Media (Reino Unido)
• MA Antropología Visual, Flacso (Ecuador).

Fecha envío 13/06/2018 • Fecha aceptación 20/07/2018
email: posts@usfq.edu.ec • web: http://posts.usfq.edu.ec
post(s) Serie monográfica • agosto - diciembre 2018 • Quito, Ecuador
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA
Universidad San Francisco de Quito USFQ
DOI: http://dx.doi.org/10.18272/posts.v4i1.1313





Fotografía: Lisa Jane Persky (2018)

Juan Pablo Viteri (JP): En sus trabajos en torno a la libertad de expresión y a los derechos de autor, sobre todas las artes, la música parece tener un papel muy importante. ¿Por qué cree que ocurre eso? ¿Por qué la música es tan central en sus reflexiones?

Kembrew McLeod* (KM): Creo que la industria de la música a menudo experimenta algunos de los trastornos que, con el tiempo, otras industrias de los medios experimentan. En parte, porque, a lo largo de la historia, la música siempre ha sido relativamente barata de hacer, en oposición a las producciones de televisión o a las producciones cinematográficas, y, debido a eso, muchos

* Kembrew McLeod es profesor de Estudios de Comunicación en la Universidad de Iowa y productor independiente de documentales. Este autor y cineasta prolífico, ha escrito y producido varios libros y documentales que se centran en la música popular, los medios independientes y la ley de derechos de autor. Fue coproductor del documental Copyright Criminals que, en 2009, se estrenó en el Festival Internacional de Cine de Toronto, y en 2010, se emitió en la serie documental Independent Lens, ganadora del Premio Emmy de PBS.

creadores de música y de compañías discográficas independientes y otras compañías han podido lanzar música que, por ejemplo, líricamente nunca serían capaces de atravesar las cadenas de televisión o un estudio de cine de Hollywood. Solo porque la sobrecarga es baja, el costo de producción también es relativamente bajo. Por lo tanto, estoy hablando de contenido que las industrias televisivas o cinematográficas podrían censurar fácilmente, pero podría abrirse camino a través de la música porque, una vez más, históricamente hablando, ha sido relativamente fácil poner un sencillo. Ese es un ejemplo de música que puede estar a la vanguardia de la cultura y de la expresión cultural.

Volviendo a la cuestión de los derechos de autor, la industria de la música también experimentó los cambios que la cultura digital y el internet crearon primero, porque en ese momento, a fines de la década de 1990 y principios de 2000, era más fácil compartir archivos simplemente porque el archivo es más pequeño que el audiovisual MPEG. En otras palabras, simplemente, era más fácil compartir la música en una canción por bases de canciones en comparación con las películas. Y ese es otro ejemplo de la industria de la música que está experimentando los cambios que eventualmente modificaron la cultura mediática que en general es más amplia. De nuevo, ese tipo se remonta a la música que puede ser creada por productores independientes y también con el ejemplo de compartir archivos, la música es más fácil para distribuir en términos de ancho de banda en comparación con las películas.

JP: Sí. Esa es una respuesta muy práctica y tiene mucho sentido. Por ejemplo, no necesita profesionales para producir música y más música; en términos de tecnología digital, produce archivos más pequeños y más fáciles de compartir. Ciertamente, esos dos aspectos fueron importantes para las plataformas *peer to peer* como Napster que prosperaron a finales de la década de 1990 y principios de la de 2000. Sin embargo, ¿cree usted que la música es también una forma de arte que se consume mucho más que otras formas de arte?

KM: Sí, y regresando a su pregunta original, en términos más generales, la música es parte de la vida cotidiana en muchas culturas diferentes, y estoy regresando a mi respuesta original solo porque realmente se trata de la creación cultural de una de las formas originales de hágalo usted mismo. Porque puede hacerlo si tiene una guitarra acústica y una voz, o puede hacerlo si tiene una computadora portátil realmente barata y está haciendo música *dance* electrónica. ¡Es tan frecuente y tan fácil de distribuir!

JP: Sí, creo que la música es y ha sido accesible en muchos niveles diferentes de la historia moderna.

KM: Exactamente, siempre ha sido relativamente accesible producir música, ya sea a principios del siglo XX cuando eras músico de blues y solo tenías una guitarra y una voz y luego, muy pronto, pequeñas discográficas independientes se dieron cuenta de que por lo menos había un pequeño mercado para el jazz y el blues que permitió a las personas exponerse a otras culturas, como a la cultura afroamericana; de manera que el cine y la televisión tardaron mucho más en ponerse al día con la forma en la que la cultura estaba operando en la clandestinidad porque la televisión y el cine son mucho más conservadoras porque requieren una gran inversión, mientras que la inversión es mucho menor en la música y por lo tanto la gente estaba dispuesta a arriesgarse con los tipos de música que eventualmente atraían a una gran variedad de personas.

JP: Una de las principales discusiones que han impulsado su trabajo está relacionada con lo que sucedió con los servicios *peer to peer* que surgieron a fines de la década de los noventa y con todos los debates que rodearon el tema. Sin embargo, para mí, en muchos sentidos, el internet de los años noventa y principios de los 2000 era muy diferente de lo que es hoy. Y esto es algo que usted, en su libro *Freedom of Expression*, anunció que sucedería, libro que fue lanzado hace más de 10 años. ¿Cree usted que el internet se está convirtiendo en un espacio mucho más privado de lo que era hace 15 años?

KM: Creo que ese es el caso. El internet se ha privatizado mucho más en el sentido de que los proveedores de servicios de internet tienen mucho más control sobre el monitoreo del “contenido ilegal”. Además, otra cosa que realmente ha cambiado significativamente es la cuestión de la privacidad

y el hecho de que nuestras actividades en línea hoy en día son mucho más fáciles de seguir que hace 15 años cuando escribía el libro. Entonces, muchos de los tipos de libertad que existían durante el tiempo en que escribía el libro (2003 o 2004 y la primera versión que se publicó en 2005), muchas de esas libertades se nos han quitado porque, en Estados Unidos, tenemos acceso al internet. Por ejemplo, el internet está controlado por proveedores privados que han capitulado las industrias de contenido y Hollywood en términos de lo que se permite compartir en sus redes. Cuando estaba escribiendo, pude haber imaginado cómo nuestras actividades podrían ser rastreadas en el nivel micro que son ahora, pero probablemente ni siquiera estaba pensando en eso en ese momento y eso ha jugado un papel importante básicamente en despojarme mucho de la libertad que existió hace 15 años.

JP: Definitivamente, cosas como el uso de algoritmos y poderes corporativos para hacer un seguimiento de sus consumidores es algo de lo que debemos estar conscientes en este momento. En ese sentido, he estado leyendo este libro *Weapons of Math destruction*, de Cathie O'Neil, en el que ella aborda cómo el internet, de muchas maneras, está dando el poder a las entidades corporativas para controlar a las personas, haciendo un seguimiento de lo que ellos consumen y publican. Entonces, el efecto de eso, de muchas maneras, tiende a reproducir el *statu quo* ofreciendo a las personas lo que les conviene, los poderes corporativos, para ser consumidos y accedidos. Para conectar esto con la música, he estado leyendo los informes de IFPI [Federación internacional de la industria fonográfica] y en los últimos años parece que han pasado del rechazo de las tecnologías digitales emergentes a un punto en el que ahora están adoptando estas tecnologías. De hecho, argumentan que los servicios de transmisión han ayudado a la industria a recuperarse mucho del declive que sufrieron en la primera década de los 2000. En ese contexto, ¿cuál cree usted que será el futuro de la música en un escenario en el que la tecnología parece estar funcionando favorablemente para la industria discográfica?

KM: En los servicios de *streaming* como Spotify y otras plataformas, hay mucho control sobre el contenido o yo debería revisar eso y decir que hay un control total sobre el contenido que existe en sus ecosistemas, en oposición al intercambio de archivos, que era mucho más democrático y básicamente muy abierto. Hace 15 años, el internet era más "abierto" en el sentido de que más personas podían participar en la carga y en el intercambio de contenido a través de estas redes de intercambio de archivos. Hoy en día, la forma en que opera el internet es mucho más aislada. Por ejemplo, Facebook, que ni siquiera forma parte del internet libre, ya que es un sistema de primer plano al que usted debe unirse, necesita registrarse para pertenecer, y no se puede buscar fácilmente a través de publicaciones en Facebook si no es miembro, y lo mismo ocurre con el ecosistema de silos Spotify, donde está eligiendo por completo lo que permite y lo que no permite. Por lo tanto, usted tiene un control total sobre ese ecosistema de música en formas que hace 15 años en redes de intercambio de archivos no eran ciertas. Era simplemente un sistema más participativo que estaba abierto a cualquiera que tuviera acceso a una conexión a internet.

JP: Sobre ese asunto, ¿cree que Spotify está trabajando para sí mismo, para la industria discográfica, para los artistas o para el público? ¿Quiénes son los ganadores y los perdedores en este escenario?

KM: Creo que las personas que están ganando en este escenario son Spotify y la industria de la grabación, las discográficas y los editores, porque esas empresas son las que están aprovechando al máximo las fuentes de ingresos. En otras palabras, están receptando la mayor parte del dinero y los artistas y compositores individuales, al decir de todos, obtienen solo una pequeña cantidad por transmisión. Pero en los acuerdos comerciales entre Spotify y las principales discográficas, ambas entidades obtienen la mayor parte del dinero y los artistas están perdiendo dinero económicamente porque apenas obtienen algo de los millones de transmisiones. Usted también preguntó sobre la audiencia. Creo que las audiencias se están beneficiando solo en el sentido de que están teniendo más acceso a la música que en la década de 1990 y antes, simplemente porque, por una tarifa de suscripción mensual, se puede acceder a cientos de millones de canciones. La compensación es que es un sistema que favorece a las principales discográficas que tienen acuerdos comerciales con Spotify. Y entonces, yo diría, ¿quién gana? en este orden:

Spotify y las principales discográficas, las audiencias y, además, diría que, en su mayor parte, los artistas obtienen la menor cantidad de este sistema de transmisión que ha surgido.

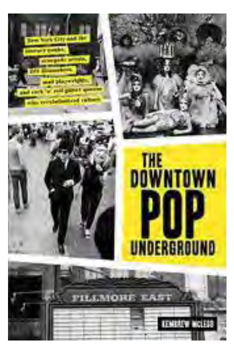
JP: Una de las cosas que también mencionan en los informes de la industria de la grabación es que América Latina ahora se considera un mercado muy significativo, lo cual es una sorpresa, teniendo en cuenta que hace solo cinco años la región ni siquiera era considerada debido a la cantidad de contenido pirata disponible aquí. En ese sentido, ¿qué repercusiones se esperaría de la música latinoamericana si ganara la atención de la industria discográfica?

KM: Creo que esto puede ser un ejemplo de cómo los artistas pueden beneficiarse de este nuevo ecosistema de transmisión porque, si bien es posible que no obtengan muchos ingresos de las transmisiones, están obteniendo mayor exposición en el escenario mundial, y es mucho más fácil para la música desde lo que se consideraban los márgenes globales, ahora pueden ocupar el centro de la cultura popular global, solo porque el costo de la distribución ha disminuido tanto que hace posible que los artistas latinoamericanos estén expuestos a millones o miles de millones de más personas que antes. Y así, aunque los artistas pueden no estar obteniendo mucho de los ingresos por transmisión, su perfil se mejora mucho y eso, por supuesto, puede llevar profesionalmente a otras formas de ganar dinero.

JP: Sí, pero en el ámbito cultural, cada vez que la industria de la grabación pone sus manos en un cierto género musical, todo lo que podría representarse en esa expresión cultural, parece reducirse a algo muy simple, de fácil acceso y poco significativo a escala cultural, en un sentido que dejaría de representar la vasta diversidad cultural y los valores que un género musical originalmente tenía.

KM: Sí, y me gustaría añadir, gran parte de lo que se juega en Spotify está impulsado por listas de reproducción que a menudo son administradas por

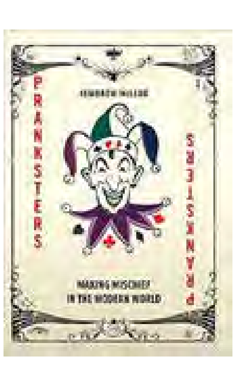
Libros



Downtown Pop Underground: New York City and the Literary Punks, Renegade Artists, DIY Filmmakers, Mad Playwrights, and Rock n' Roll Glitter Queens who Revolutionized Culture, Nueva York: Harry N. Abrams, 2018



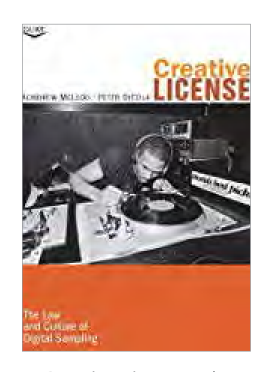
Blondie's Parallel Lines (33 1/3), Londres: Bloomsbury Academic, 2016



Pranksters: Making Mischief in the Modern World, Nueva York: NYU Press, 2014



Cutting Across Media: Appropriation Art, Interventionist Collage, and Copyright Law, Co-autor: Rudolf Kuenzli, Durham: Duke University Press Books, 2011



Creative License: The Law and Culture of Digital Sampling Kindle Edition, Co-autor: Peter DiCola, Durham: Duke University Press, 2011

la propia compañía Spotify, y estas listas de reproducción en las que he visto una variedad de diferentes géneros, realmente aplanan o simplifican la gran variedad de expresiones musicales que existen dentro de una variedad de diferentes géneros. He visto las "Listas de reproducción latinas" de Spotify y es una versión muy unidimensional de lo que sé que existe. Aunque es posible acceder a un rango de música ampliamente diverso al que pueden acceder las personas, y esa información puede estar en las bases de datos de Spotify, así la gente sabrá buscarla, estará allí, la mayoría de las personas no van a poder acceder porque su atención va a estar redirigida a estas listas de reproducción controladas corporativamente, que no son muy diferentes de lo que, en Estados Unidos, llamamos la radio Top 40, que reproduciría las mismas canciones una y otra vez.

JP: Definitivamente. Sin embargo, a medida que la tecnología avanza, a medida que el internet sigue generando grandes cambios en la forma en que consumimos cultura y compartimos información, ¿cree usted que las brechas entre los centros hegemónicos globales y las periferias globales se están cerrando de alguna manera?

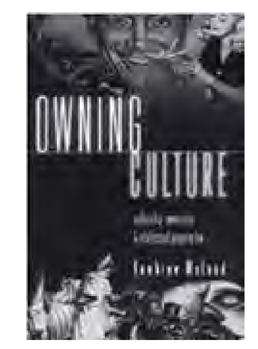
KM: Oh sí, lo creo. Sigo siendo pesimista sobre muchas cosas, pero creo que es absolutamente cierto, como usted dijo, que las brechas entre las periferias mundiales y los centros se están cerrando. Creo que lo que se debe tener en cuenta es que, a medida que se vayan cerrando estas lagunas, ¿cómo nos aseguramos de que la diversidad de expresiones que existe en los márgenes no solo se vaya a aplanar a medida que algunas de estas canciones y artistas se abran paso hacia el centro global? El potencial está ahí, pero con mucho pesimismo imaginé que el mismo tipo de lógica que controlaba las industrias de medios durante el siglo XX, que también aplanó a la diversidad, continuará existiendo en el nuevo internet del que estamos hablando hoy.

JP: En la introducción de *Cutting Across Media* (2013) que usted escribió con Rudolf Kuenzli, mencionó el caso de Woody Guthrie, que se apropiaba de canciones populares bien conocidas y ponía sus propias palabras en ellas, convirtiéndolas en canciones contra el *establishment*. Pero, la apropiación puede funcionar en muchas direcciones y, mientras leía eso, no pude resistirme a pensar en el pasado gobierno ecuatoriano, el gobierno de Correa, pagó por los derechos de la melodía de *Hey Jude* interpretada por The Beatles para crear un desvergonzado *spot* de televisión propagandístico. ¿Cree que este tipo de apropiación, un poder hegemónico que se apropia de la cultura popular, es más frecuente en la actualidad?

KM: El caso que menciona sobre The Beatles es muy interesante y que sus canciones estén siendo reescritas con fines de propaganda. Una cosa que diría sobre la apropiación cultural es que la forma en que la cultura funciona siempre ha sido absorber otras influencias culturales. Pedir prestado, apropiación, como quiera llamarlo, va a existir en cualquier tipo de cultura. Creo que el peligro es cuando los medios están centralizados hasta el punto en que un pequeño número de corporaciones y gobiernos puedan controlar el tipo de expresiones que fluyen a través de los medios. Ahí es cuando ocurre el peligro real. Cuando, básicamente, se convierte en un flujo de ida y vuelta de arriba hacia abajo y es la parte superior la que absorbe estas expresiones



Freedom of Expression: Resistance and Repression in the Age of Intellectual Property, Minneapolis: University of Minnesota Press. 2007



Owning Culture: Authorship, Ownership, and Intellectual Property Law (Popular Culture and Everyday Life), Berna: Peter Lang International Academic Publishers, 2001

culturales y las vuelve a articular en formas que las personas a las que se les está asignando ciertamente no les gustaría. Entonces, el peligro es cuando hay un flujo centralizado de información unidireccional. Y, dependiendo del país en el que se encuentre y de cómo se controle internet en ese país, el peligro es mayor o menor. Sin embargo, creo que la existencia de una red de comunicación como internet, incluso si está vigilada por un gobierno, todavía ofrece la posibilidad de un flujo multidireccional más democrático de información y expresión cultural. Pero, por supuesto, eso no tiene en cuenta las intervenciones de los gobiernos y las empresas para controlar básicamente el acceso a estos flujos. Volviendo a Spotify, ese es un gran ejemplo de una especie de forma descendente de acceder a la información y al contenido cultural en gran parte de la misma manera en que los gobiernos también pueden controlar ese acceso.

Solo quiero terminar esta respuesta enfatizando que, en una forma de comunicación en red, existe la posibilidad de que las personas puedan sortear ese tipo de flujo de información en un solo sentido y obtener su tipo de información o música disponible. Existen flujos abiertos de información, ya sea a través del trabajo tecnológico como en China, donde la gente puede falsificar redes para escuchar cierto tipo de música que está prohibida por el gobierno de China o de cualquier otro país. Existe la posibilidad, y no significa que sea accesible, pero, al menos, eso es bueno.

JP: Estoy de acuerdo y en términos de plataformas de transmisión, Spotify es una de las más utilizadas para la transmisión de música, pero una plataforma que es mucho más importante es YouTube, que todavía es relativamente mucho más participativa. ¿Cree que plataformas como YouTube, como lo es ahora, seguirán existiendo en los próximos años?

KM: No, creo que YouTube está en proceso de cambio. En este momento, están presentando servicios de suscripción de pago para contenidos de video y, por separado, para música, y creo que muy pronto Google comenzará a limitar cada vez más el acceso a contenidos musicales para empujar a la gente a la suscripción. Sería bueno que las personas tuvieran el dinero para suscribirse a la música de YouTube, pero creo que la forma en que las personas han podido usar YouTube en los Estados Unidos y en todo el mundo en los últimos cinco años está cambiando y creo que continuará convirtiéndose en un sistema más cerrado. Por lo tanto, creo que, absolutamente, ese es el modelo comercial de Google y esa es la dirección en la que las personas se verán obligadas a suscribirse. Pero sí, creo que durante los últimos 10 años, YouTube ha sido un ecosistema mucho más salvaje y caótico en lo que respecta a la música en comparación con el ecosistema mucho más controlado que Spotify es y, sin duda, YouTube terminará pareciéndose mucho más a Spotify.

JP: Volviendo a la discusión sobre la libertad de expresión, me gustaría hablar ahora sobre cosas que han estado ocurriendo recientemente en la cultura popular de los Estados Unidos. Y una de las cosas que ha llamado la atención del mundo es “This is America”, de Childish Gambino, o todo lo que Kendrik Lamar ha estado haciendo últimamente, por ejemplo. ¿Por qué cree que estos artistas que son muy críticos con el *statu quo* en los Estados Unidos están recibiendo tanta atención en los medios de comunicación y en los paisajes culturales de hoy?

KM: Eso nos regresa a una de las principales preguntas de las que estábamos hablando: ¿por qué la música a menudo ha estado a la vanguardia de la expresión cultural en comparación con otras industrias de entretenimiento o medios como Hollywood o la televisión? Creo que la razón por la cual Childish Gambino y Kendric Lamar y otros artistas que han sido muy críticos con la cultura estadounidense y con las culturas dominantes de todo el mundo pueden hacer esto es debido a una cosa de la que no hablé en mi primera respuesta, que es el hecho de que la música brinda placer a la gente, que la gente baila al ritmo y siente una especie de reacción visceral hacia la música de formas que permiten que muchos mensajes más críticos pasen de forma que, por ejemplo, no elegirían leer un artículo en particular en medios impresos. El placer que las personas obtienen al escuchar música baja muchas de las barreras que las personas tendrían con ideas que normalmente no considerarían, por ejemplo, si están leyendo eso en la página escrita. Hay algo acerca de la música que permite que se pasen muchos más mensajes críticos

a los guardianes culturales porque la música brinda placer a las personas que no les gusta leer un artículo o un libro.

JP: En ese asunto, usted no es un estudioso muy convencional, aunque sí es un artista, un bromista, y hace cosas como producir este tipo de tráilers de películas para los cursos que dicta. Entonces, mi percepción es que intenta trabajar en los límites de lo que se supone que es la academia. ¿Por qué lo hace y por qué cree que eso es importante?

KM: Bueno, gran parte de eso proviene de que soy docente y tengo 25 años de experiencia docente a nivel universitario y sé que uno necesita encontrar formas de relacionarse con las personas y moverlas de formas inesperadas y no tradicionales. Y ese tipo de conexión me lleva de nuevo a lo que estaba hablando con respecto a la música y a gente como Childish Gambino, Kendric Lamar y otros, porque si puedes atrapar a la gente con la guardia baja cuando no están esperando, puedes atraparlos. Y yo no solo estoy hablando de entretenerlos, también pretendo atrapar a la gente con la guardia baja, porque la mayoría de los que toman esta clase no esperan tener esta ridícula parodia del tráiler de la película para una clase. Entonces, las razones por las que hago eso se conectan a mi respuesta anterior sobre la música, que es la mejor manera de lograr que la gente desarme sus nociones preexistentes sobre el mundo, es tomarlas desprevenidas y luego tratar de mantenerlas atrayendo su atención a través de tácticas inesperadas, ya sea que sean un tráiler para una clase o una broma con un político o cualquier otra cosa diferente y que todos vuelvan a aprender, que yo vuelva a ser un buen maestro y hacer participar a la gente a través de formas no tradicionales.

JP: Hablando de eso, ¿cree que la academia en humanidades es demasiado precaria en la forma en que abordan el lenguaje? ¿Cree que es importante cuestionar el enfoque tradicional que la academia ha estado utilizando para generar conocimiento? ¿Y piensa que es importante crear enfoques más efectivos y democráticos para difundir el conocimiento?

KM: Absolutamente. Creo que las personas en la academia todavía pueden continuar haciendo las cosas que siempre han hecho, como ir a conferencias,

presentar su trabajo en conferencias, presentar su trabajo a través de revistas académicas tradicionales, todo esto creo que es extremadamente importante. Además de eso, encontrar formas de atraer a un público más amplio que se puede hacer ya sea por medios impresos, simplemente encontrando formas de escribir más claramente y de una manera más atractiva. Eso también se puede lograr "escribiendo en diferentes medios", es decir, a través de canales multimedia, ya sea un canal de YouTube en el que esté haciendo un videoblog o produciendo documentales en los que esté empaquetando estas ideas académicas fundamentales, pero lo esté haciendo con imágenes en movimiento y múltiples voces, no solo la voz individual académica. Creo que el cielo es el límite y deberíamos explorar las muchas oportunidades diferentes que las tecnologías de los medios nos brindan y la distribución de internet nos permite llegar a la mayor audiencia posible, de manera que agarres a las personas por sus collares, las sacudas y captes su atención, contrario a entregar un trabajo académico en una habitación pequeña llena de personas y probablemente tener ese conocimiento que no circula fuera de esa habitación.

JP: Y me gustaría agregar algo a eso. He revisado la mayoría de sus libros, he visto su documental y realmente admiro su trabajo y creo que es muy obvio que ha trascendido el mundo académico y ha conmovido a personas ajenas a él. Eso es algo que me parece imperativo, valioso y también muy inspirador. Acerca de eso, hay una frontera que el conocimiento no siempre trasciende y que es el lenguaje. Según mi experiencia, ser latinoamericano te obliga a acceder a la información en un idioma diferente y supongo que está integrado en nuestro trasfondo cultural mixto, pero ese no parece ser el caso para las personas en el Norte global. ¿Puede usted pensar en estrategias para derribar esa barrera idiomática que a veces podría convertirse en una enorme muralla?

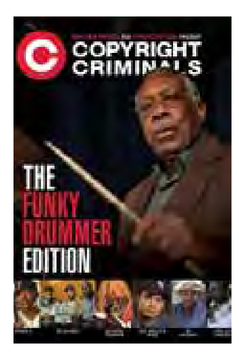
KM: Como que también quiero hacerle esa pregunta a usted, porque de inmediato, por ejemplo, una cosa que he notado con la traducción de Google y los avances en inteligencia artificial, es que me permiten leer una página web en español. Creo que esa es una de las claves potenciales para que sea una conversación más bidireccional entre el Sur global y el Norte global. Y luego las formas más tradicionales en que eso se ha hecho; el libro *Creative License*

fue traducido en español y también está disponible en otros idiomas. Así que sí, la traducción es una clave muy importante para eso, pero me gustaría preguntarle sus pensamientos sobre plataformas como Google Translate que hacen posible que las personas lean, aunque sea problemáticamente, sitios web en diferentes idiomas. ¿Qué piensa sobre eso?

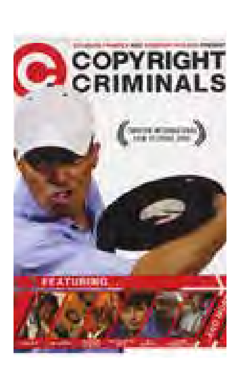
JP: Creo que estos sistemas tienen futuro, pero creo que la traducción debe entenderse en un asunto mucho más complejo que simplemente traducir palabra por palabra o frase por oración. Por ejemplo, cuando una máquina traduce algo automáticamente, nunca logrará una traducción 100% precisa. Para mí, la traducción es un acto muy humano, cada vez que alguien traduce algo puede perder y obtener algo, pero cuando lo haces a través de estos sistemas automáticos solo se perderá. Sin embargo, las cosas parecen estar mejorando rápidamente. Por ejemplo, existe este servicio llamado Linguee que usa un *webcrawler* y logra mejores resultados y, del mismo modo, otros sistemas que utilizan un enfoque de multitud de fuentes, es decir, personas que ayudan a la máquina a mejorar las traducciones, así que creo que hay un futuro brillante en eso. Sin embargo, la tecnología siempre es sorprendente, recientemente escuché que están desarrollando estos tapones para los oídos que te permitirán obtener traducciones instantáneas a medida que escuches algo en un idioma extranjero. Pero, al mismo tiempo, creo que el proceso de aprendizaje de un idioma es muy importante para la interacción humana, porque un lenguaje no es solo forma, o palabras que tienen un significado específico o transferible. Hay muchos valores culturales integrados en un idioma y cuando aprendes una lengua nueva, te acercas a entender estos valores culturales. Entonces, si lo dejas a una máquina o sistema automático, nunca estarás en contacto con la cultura que está detrás de ese idioma.

KM: Me gusta lo que dijiste sobre eso. Con cada traducción realizada por humanos, hay cosas que se ganan y cosas que se pierden, y me gusta la analogía de la traducción automática, que básicamente con ella solo se pierde, como todos los tipos de giros y cambios que ocurren en las traducciones hechas por

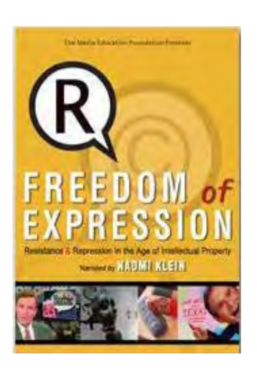
Documentales



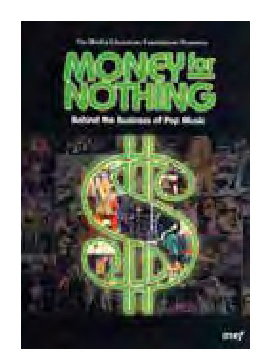
Copyright Criminals: The Funky Drummer Edition, Productores: Benjamin Franzen y Kembrew McLeod, 2011



Copyright Criminals, Productores: Benjamin Franzen y Kembrew McLeod, 2010



Freedom of Expression:Resistance and Repression in the Age of Intellectual Property, Productores: Jeremy Smith y Kembrew McLeod, 2007



Money for Nothing: Behind the Business of Pop Music, Productor: Kembrew McLeod, Productores asociados: Jeremy Smith y Thom Monaham, 2001

humanos. Estoy pensando en la traducción de poesía, por ejemplo, también hay hermosas adiciones que pueden suceder, pero cuando una máquina traduce un poema, por ejemplo, solo hay pérdida.

Una cosa sobre los intercambios sobre el Sur y el Norte. Para que exista cualquier tipo de diálogo real significativo y sostenido, intercambio real hacia adelante y hacia atrás, escuchando y conversando desde ambos lados, no solo del Sur global, aprendiendo los idiomas de los sistemas nacionales internacionales dominantes, debe haber alguna infraestructura que pueda mantener y continuar estos intercambios, y antes de continuar e intercambiar, tenemos que comenzar eso. Y esa es una gran pregunta para la que no tengo una respuesta simple. Me refiero a cuáles son esas infraestructuras institucionales que impulsarían, comenzarían y continuarían manteniendo esos diálogos. Esa es una pregunta económica y política mucho más grande.

JP: Creo que los estudios poscoloniales pueden tener respuestas interesantes para eso o, al menos, podrían ayudar a entenderlo mejor. Una de las cosas que puedo decir al respecto proviene de los pensadores poscoloniales latinoamericanos como Bolívar Echeverría y su enfoque del *mestizaje* como estrategia de supervivencia. Para nuestros ancestros indígenas, mezclarse con la cultura del colonizador fue una estrategia de supervivencia. Entonces, esa actitud de mezclar está como incrustada en nuestra cultura, porque hemos aprendido que nuestra clase de subsistencia depende de eso. Y tal vez eso es algo que no prevalece en el patrimonio cultural de personas de lugares "privilegiados".

KM: Y comparando con hace 50 años en Estados Unidos, incluso eso ha cambiado. Yo diría que hay mucha más apertura. Pero entonces tiene el tipo de peligros políticos más prácticos de nacionalistas como Donald Trump que literalmente quiere cerrar las fronteras, no solo el flujo de cuerpos hacia el Estado nación, sino también el flujo de ideas. Entonces, esa es otra batalla que tiene que ser sacudida internamente en el tipo del Norte global privilegiado, específicamente en los Estados Unidos, por gente como yo. Y, por lo visto, además de los otros obstáculos como el lenguaje, es un poco difícil abordar los problemas de los que estamos hablando antes de que llegue alguien como un nacionalista del estilo de Donald Trump que tiene un gobierno que está haciendo todo lo posible para cerrar estas conversaciones y estos flujos de cuerpos humanos.

JP: Bueno, trataré de hacer una declaración positiva al respecto. ¿Conoce Calle 13?

KM: Sí.

JP: El cantante, Residente, en una colaboración reciente que hizo por una canción llamada *Emigrantes*, argumenta que no importa lo que hagan para evitar que ingresemos a Estados Unidos, encontraremos la manera de entrar, entonces, al final del día, eso probablemente solo terminará fortaleciendo nuestra capacidad de cambiar las cosas, porque nos vemos obligados a encontrar formas de sortear ese muro.

KM: Y como dijiste, eso aumenta la inteligencia o el conjunto de habilidades de estas personas para saber cómo entrar en un país y cómo progresar en la vida.

JP: Sí, y creo que, de muchas maneras, nos obliga a pensar fuera de la caja. Y tratando de conectar estas ideas con lo que hemos estado discutiendo aquí. La piratería musical en América Latina después del auge de las tecnologías digitales solo le muestra que podemos cambiar las tecnologías a nuestro favor y no importa si es legal o no, porque quienes deciden qué es legal y qué no, solo piensan en su propio interés privado, corporativo y reducido. Entonces, creo que eso se convierte en un *ethos* o una actitud para Latinoamérica, me refiero a esta actitud de estar dispuesto a desafiar la adversidad sin importar si se logra a través de medios legales o ilegales.

KM: En realidad, el tema del centro cultural y la periferia es un tema muy importante en mi nuevo libro *The Downtown Pop Underground* (2018), que explora el centro de la ciudad de Nueva York y las diversas escenas artísticas que florecieron en los años sesenta y setenta y la oposición y formas de expresión cultural que florecieron durante este tiempo. Lo realmente interesante de estas personas es que hicieron exactamente lo que estamos hablando en el contexto de esa ciudad y de Estados Unidos. Por ejemplo, en-

contraron formas de expresar las identidades homosexuales de formas que serían suprimidas en otras partes del país. Y volviendo al tema del centro y la periferia, lo interesante del centro de Nueva York durante este tiempo es que tienes los barrios céntricos donde todos estos artistas creativos *underground* hacen cosas radicales y finalmente crean el *punk rock*, pero están a solo unas pocas paradas del metro de lo que se llama Midtown New York, que es donde todos los centros de poder mediático todavía existen, todas las principales revistas y editoriales de periódicos existían a solo unas paradas del metro, así que eso permitió mensajes de oposición para eventualmente filtrarse a través de los canales de medios nacionales. Porque los productores del centro de la ciudad se dieron cuenta de lo que sucedía en el centro y dieron a todos estos artistas una plataforma para expresar ideas subversivas extrañas a través de los canales de medios nacionales, incluso los canales corporativos no sabían por qué esos mensajes eran realmente subversivos. Entonces, la conexión entre el centro y los márgenes incluso se puede ver en un nivel micro, justo en el nivel de una ciudad como Nueva York.

JP: Eso es fascinante. Puedo rastrear inmediatamente algunos paralelismos con algunos casos latinoamericanos. Por ejemplo, la salsa y, más recientemente, la música de reguetón, géneros que la industria ha promovido en toda la región, tienen en sus raíces ideas muy políticas como la integración latinoamericana, el orgullo de ser parte de la diáspora africana, etc. Pero a medida que la industria comercializa estos géneros, se banalizan. Sin embargo, si escucha con atención, aún puede encontrar rastros de esas ideas. El reguetón es un género a menudo acusado de ser trivial y misógino, lo que podría ser cierto, pero hay mucho más que eso. En realidad, fue un fenómeno cultural muy importante en el contexto de Puerto Rico. En realidad, el reguetón representó por primera vez a escala internacional la población de mezcla negra de un país en el que tradicionalmente las narrativas dominantes han sido dictadas por una élite[1] mixta blanca.

1 Se puede encontrar información más detallada sobre los orígenes culturales y la comercialización de la salsa y el reguetón en Negus, K. (1999). *Géneros musicales y culturas corporativas*. Londres, Nueva York: Routledge, y Rivera-Rideau, P. (2015). *Remixing Reggaetón: La política cultural de la raza en Puerto Rico.* Duke University Press. Kindle Edition, respectivamente.

KM: Y ese es otro ejemplo de lo que estaba hablando al comienzo de nuestra conversación; es decir, hay algo acerca de la música que permite formas de expresión más subversivas para deslizarse a través de los porteros culturales de forma que no lo hacen igual con otras industrias de medios.

JP: Exactamente. Bueno, Kembrew, esta ha sido una conversación realmente nutritiva y solo quiero terminar con una pregunta más. ¿Cómo se siente al tener "libertad de expresión"?

KM: En realidad, sabes qué pienso, la libertad de expresión tuvo una vida y una muerte realmente interesantes, porque, en 1998, registré la frase "libertad de expresión" y no me di cuenta de que tenía que presentar un formulario de cinco años en la vida literal de la marca. Y la razón por la que estoy usando "vida" y "muerte" es porque estos son términos técnicos legales reales. Por lo tanto, en Estados Unidos, una marca se considera "vida" si aún es aplicable si la persona ha realizado todos los trámites necesarios, lo que yo no hice en el quinto año de su marca comercial. Entonces, la otra clasificación es "muerte" y lo sorprendente es que si vas al sitio web de la oficina de patentes y marcas de Estados Unidos y miras a mi marca registrada, diría literalmente que la libertad de expresión es "muerte". No intenté matar la libertad de expresión por negligencia burocrática, no llenando un formulario, pero lo hice. El proyecto en sí fue una especie de performance artística y terminó perfectamente con una especie de arte burocrático de performance, porque esta burocracia determina que la marca de "libertad de expresión" ahora es la muerte y, por lo tanto, existe un sitio web del gobierno de EE. UU., que proclama oficialmente que la libertad de expresión es la muerte, que creo que es hermoso.

JP: Brillante. Definitivamente es un final poético.

KM: No podría venir con un mejor final para eso. Estaba tan feliz de que por mi propia negligencia haya terminado de esa manera. Estaba triste porque ya no tenía control sobre el final, pero estoy feliz de que haya terminado de una manera burocráticamente poética. post(s)

post(s) volumen 3 • agosto - diciembre 2018 • RADAR • Kembrew McLeod/Juan Pablo Viteri (115)

MUSIC AND THE CUTTING EDGE OF CULTURAL EXPRESSION

Kembrew McLeod interview by Juan Pablo Viter

Kembrew McLeod, artist, activist, and professor at the Department of Communication Studies, University of Iowa. BCSB 105, Iowa City, IA 52242. Email: kembrew-mcleod@uiowa.edu
• Ph.D, Communication, University of Massachusetts-Amherst
• MA, Sociology, University of Virginia
• BS, Sociology, James Madison University

Juan Pablo Viteri, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA, Campus Cumbayá, edificio Miguel de Santiago, oficina 103, Casilla Postal 17-1200-841, Quito 170901, Ecuador. Correo Electrónico: jviteri@usfq.edu.ec
• Ph.D (c) Birmingham City University, Faculty of Arts, Design & Media (Reino Unido)
• MA Antropología Visual, Flacso (Ecuador).

Fecha envío 13/06/2018 • Fecha aceptación 20/07/2018
email: posts@usfq.edu.ec • web: http://posts.usfq.edu.ec
post(s) Serie monográfica • agosto - diciembre 2018 • Quito, Ecuador
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA
Universidad San Francisco de Quito USFQ
DOI: http://dx.doi.org/10.18272/posts.v4i1.1314





Image credit: Lisa Jane Persky (2018)

Juan Pablo Viteri (JP): It seems, in your works, especially those centering on freedom of expression and copyright laws, that music, above all other arts, plays a central role. Why do you think that is? Why is music so central to your reflections?

Kembrew McLeod* (KM): I think the music industry often experiences some of the upheaval that other media industries eventually experience. Partially because historically music has always been relatively cheap to make, as opposed to television productions or movie productions and because of that a lot of music makers and independent record companies and other compa-

* Kembrew McLeod is a Professor of Communication Studies at the University of Iowa and an independent documentary producer. A prolific author and filmmaker, he has written and produced several books and documentaries that focus on popular music, independent media and copyright law. He co-produced the documentary *Copyright Criminals*, which premiered at the 2009 Toronto International Film Festival and aired in 2010 on PBS's Emmy Award-winning documentary series, *Independent Lens*.

nies have been able to release music that, for instance, lyrically, would never be able to get through television networks or a Hollywood movie studio. Just because the overhead is low the cost of production is, relatively speaking, low. So, I am speaking about content that would easily be censored by television or movie industries. But, it could sneak its way through music because, again, historically speaking it has been relatively easy to put out a single. So that is one example of music being able to be on the cutting edge of culture and cultural expression.

Circling back to the question of copy right, the music industry also experienced the changes that digital culture and the internet created firs. At the time, in the late 1990's and early 2000's, it was easier to file share because, quite simply, the file is smaller than audiovisual MPEG. In other words, music was just easier to share on a song-by-song basis compared to movies. That is another example of the music industry experiencing the changes that eventually transformed the larger media culture more generally. Again, that goes back to music being able to be created by independent producers. Also with, for example, file sharing, music is easier to share in terms of bandwidth compared to movies.

JP: Yes. That is a very practical answer and makes a lot of sense. For instance, you don't need professionals to produce music. And, music, in terms of digital technology, does produce smaller files which are easier to share. Certainly, those two aspects were significant for peer-to-peer platforms like Napster that prospered in the late 1990's and early 2000's. However, do you think that music is also a form of art that is much more widely consumed than other forms of art?

KM: Yeah, and more generally music is part of everyday life in so many different cultures. I am circling back to my original answer just because one of the reasons why it is so much part of all kinds of cultures is because it's really kind of the original Do-it-Yourself form of cultural creation. Because you can do it if you have an acoustic guitar and a voice, or you can do it if you have a really cheap laptop computer and you are making electronic dance music. It is so prevalent and so easy to distribute.

JP: Yes, I guess that music is and has been accessible at so many different levels in modern history.

KM: Exactly, it has always been relatively accessible to produce. In the early 20th century, if you are a blues musician and you just have a guitar and voice, small independent record labels realized that there is at least a small market for jazz and blues and it allowed people to become exposed to other cultures, like African American culture. Movies and television took much longer to catch up with how culture was operating underground. Television and movie industries are much more conservative because it requires a tremendous investment whereas in music the investment is much smaller and so people were willing to take risks on the kinds of music that eventually appealed to wide varieties of people.

JP: One of the main discussions that has driven your work is related to what happened with the debates that appeared along with the emergence of peer-to-peer services at the end of the 1990's. Still, the internet of the 1990's and the early 2000's is very different from what it is nowadays. This is something that you predicted would happen over ten years ago in *Freedom of Expression*. Do you think the internet is becoming a much more private space than it was fifteen years ago?

KM: I think that's the case. The internet has become much more privatized in the sense that internet service providers have a lot more control over monitoring "illegal content". Also, another thing that has really change significantly is the question of privacy and the fact that our activities online today are much more easily tracked than they were fifteen years ago when I was writing the book. So, a lot of the kinds of freedom that existed during the time I was writing the book —2003 or 2004, with the first version being published in 2005— have been transformed. A lot of those freedoms have been taken away because our access to the internet in America is controlled by private internet providers which have capitulated to the content industries and Hollywood in terms of what is allowed to be shared on their networks.

When I was writing, I could have imagined how our activities could have been tracked on the micro level, but I probably wasn't even thinking about it at that time, and that has played a large role in basically stripping away a lot of the freedom that existed fifteen years ago.

JP: Definitely, things like the use of algorithms and corporations keeping track of their consumers is really something to be aware of right now. I've been reading this book *Weapons of Math destruction*, by Cathie O'Neil, in which she addresses how the internet, in many ways, is giving the power to control people to corporate entities by keeping track of what they consume and post. The effect of this is the reproduction of the status quo by offering people what is convenient for corporate powers to be consumed and accessed. Connecting that with music, if we follow the latest reports by the IFPI [International federation of the Phonographic Industry], it seems that they have moved from an initial rejection of emerging digital technologies to a point where they are now embracing these technologies. In fact, they are arguing that streaming services have helped the industry recover from the decline they suffered during the first decade of the 2000's. In that context, what do you think is going to be the future of music in a scenario in which technology seems to be working favorably for the recording industry?

KM: In streaming services like Spotify and other platforms there is a lot of control over the content. I should revise that and say there is complete control over the content that exists in its ecosystems, as opposed to file sharing, which was a much more democratic and basically wide open. Fifteen years ago, the internet was more "open" in a sense that more people could participate in uploading and sharing content through these file sharing networks. Today, the way the internet operates is in a very much more siloed manner. For instance, Facebook which is not even part of the free internet because it is a closed-up system you have to join, need to sign up to in order to belong, and is not easily searchable if you are not a member. You can't search through Facebook posts. The same is true with Spotify siloed ecosystem, where it is entirely choosing what it allows and what it doesn't allow. So, it has complete control over that music ecosystem in ways that in file sharing networks, fifteen years ago, that wasn't true. It was just a more participatory system that was open to anyone who had access to an internet connection.

JP: Do you think that Spotify is working for themselves, for the record industry, for artists or for audiences? Who are the winners and losers in this scenario?

KM: I think that people who are winning in this scenario are Spotify and the recording industry — the labels and publishers — because they are the ones that are getting the most out of the revenue streams. In other words, they are connecting most of the money while individual artists and songwriters, by all accounts, are getting just a tiny amount per stream. In business agreements between Spotify and major labels both entities are getting most of the money and the artists are losing out financially because they are barely getting anything from millions of streams. You also asked about the audience. I do think the audiences are benefiting somewhat just in the sense that they are getting more access to music than they were in the 1990's and before that. For a monthly subscription fee you can get access to hundreds of millions of tracks. The tradeoff is that it is a system that favors the major labels that have business agreements with Spotify. And so, I would say, who wins? In this order: Spotify and the major labels, the audiences and, I would say, for the most part, the artists gain the least amount from this streaming system that has emerged.

JP: One of the things they also mention in those reports from the recording industry is that Latin America is now considered a very significant market. This comes as a surprise considering that only five years ago the region wasn´t even taken into consideration because of how much pirate content is available here. What repercussions do you think this newly found attention by the recording industry will have for the Latin American music industry?

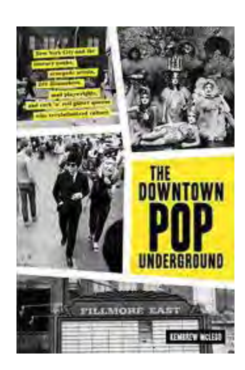
KM: I think this may be an example of how artists can benefit from this new streaming ecosystem because, while they might not be getting much revenue from streams, they are certainly getting more exposure on the world stage. It is much easier now for music coming from what was considered

to be global margins, to occupy the center of global popular culture, just because the cost of distribution has dropped so much it makes it possible for Latin American artists to be exposed to millions or billions more people than ever before. And so, while the artists may not be gaining much from streaming revenues, their profile is greatly enhanced and that of course can lead professionally to other ways of making money.

JP: Yes, but on a cultural level, every time the recording industry puts their hands on a certain music genre, that cultural expression seems to be reduced to something simple, easily accessed, and less culturally significant. In that sense, there could be an erosion of a musical genre´s cultural diversity and values.

KM: Yes, and I would like to add, much of what is played in Spotify is driven by playlists that are often managed by the Spotify company itself, and these playlists, of which I've seen a variety of different genres, really do kind of flatten or simplify the wide variety of musical expressions that exist within

Books



Downtown Pop Underground: New York City and the Literary Punks, Renegade Artists, DIY Filmmakers, Mad Playwrights, and Rock n' Roll Glitter Queens who Revolutionized Culture, New York: Harry N. Abrams, 2018

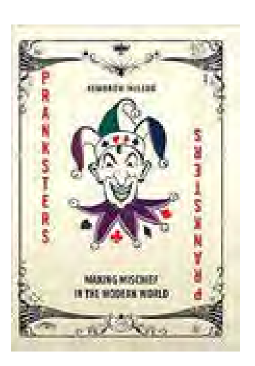


Blondie's Parallel Lines (33 1/3), London: Bloomsbury Academic, 2016

a different genres. I've seen Spotify's "Latin playlists" and it is a very one-dimensional version of what I know exists. Even though it is possible for a widely diverse range of music to be accessed by people and that stuff may actually be out there in the Spotify databases. So, if people know to look for it, it is there. Most people aren't going to know to look for it because their attention is going to be redirected to these corporate controlled playlists that aren't much different from what we in America call Top 40 radio which play just the same songs over and over again.

JP: Definitively. As technology advances and the internet keeps generating changes in the ways we consume culture and share information, do you think that the gaps between global hegemonic centers and global peripheries are somehow closing?

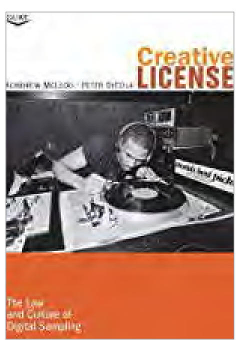
KM: Oh, yeah I do. I am still being pessimistic about a lot of things but I think it is absolutely true that the gaps between global peripheries, as you



Pranksters: Making Mischief in the Modern World, New York: NYU Press, 2014



Cutting Across Media: Appropriation Art, Interventionist Collage, and Copyright Law, Co-author: Rudolf Kuenzli, Durham: Duke University Press Books, 2011



Creative License: The Law and Culture of Digital Sampling Kindle Edition, Co-author: Peter DiCola, Durham: Duke University Press, 2011

said, and centers are closing. I guess the important thing to consider is, as these gaps are closing how do we ensure that the diversity of expressions that exists on the margins aren't just simply going to get flattened out as a few of these songs and artists make their way to the global center. The potential is there but I pessimistically imagined that the same kinds of logics that controlled media industries throughout the 20th century, which also flattened diversity, are going to continue to exist in the new internet that we are talking about today.

JP: In your introduction to *Cutting Across Media* (2013) with Rudolf Kuenzli, you mention the case of Woody Guthrie appropriating well-known folk songs, writing his own words, and turning them into anti-establishment songs. But, appropriation can work in many directions. As I was reading, I couldn't help thinking of the Ecuadorian government paying for the rights to the melody of The Beatles' *Hey Jude* in order to create a shamelessly propagandistic TV spot. Do you think that this sort of appropriation — a hegemonic power appropriating popular culture — is more prevalent today?



Freedom of Expression: Resistance and Repression in the Age of Intellectual Property, Minneapolis: University of Minnesota Press. 2007



Owning Culture: Authorship, Ownership, and Intellectual Property Law (Popular Culture and Everyday Life), Bern: Peter Lang International Academic Publishers, 2001

KM: The case you give about The Beatles' songs being rewriting for propaganda purposes is very interesting. One thing I would say about cultural appropriation is that the way culture works has always been to absorb other cultural influences. Borrowing, appropriation, whatever you want to call it, is going to exist in any kind of culture. I think the danger is when the media is centralized to the point where a small number of corporations and governments can control what kinds of expressions flow through media. That is when the real danger occurs. When basically it becomes a one-way flow from top to bottom and it is the top absorbing these cultural expressions and rearticulating them in ways that the people who are being appropriated certainly wouldn't like. So the danger is when there is a centralized one-way flow of information. And depending of the country you are in and how the internet is policed within that country, the danger is greater or less. Nevertheless, I do think the existence of a networked form of communication like the internet, even if it is policed by a government, still offers a possibility for a more democratic multi-directional flow of information and cultural expression. But, of course, that is not taking into account the interventions by governments and corporations to basically control access to these flows. Returning to the example of Spotify, that is a great example of a kind of top down way of accessing information and cultural content in much the same way as governments control that access.

I just want to fininsh by emphasizing that in a networked form of communication there exists the possibility for people to get around that kind of one-way flow of information and get whatever kind of information or music is available. Open flows of information exist whether it is through technological work; say, for example, in China people being able to spoof networks so they can listen to certain kinds of music that is banned by the Chinese government or whatever. The possibility exists; while that doesn't mean that it is accessible, that is good, at the very least.

JP: I agree. In terms of streaming platforms, while Spotify has become one of the most used platforms for music streaming, YouTube which still remains much more participative, continues to be more important. Do you think that platforms such us YouTube, as it is now, will continue to in years to come?

KM: No, I think YouTube is in the process of changing. Right now, they are introducing payed subscription services for video content and, separately, for music. I absolutely believe that Google is going to start limiting access to musical contents to push people in the direction of subscribing. That would be good for people who have the money to subscribe to YouTube music, for instance; but I think that the way that people have been able to use YouTube in America and throughout the world in the past five years is changing and I think that it will continue to become a more closed system. That is Google's business model and that is the direction people are going to be pushed to subscribing. But, I think that for the last 10 years maybe YouTube has been a much more wild and chaotic ecosystem when it comes to music as opposed to the much more controlled ecosystem that Spotify is and, certainly, it will end up looking much more like Spotify.

JP: Definitely. Going back to the discussion on freedom of expression I'd like to talk about things that have been going on recently in popular culture in the United States. Childish Gambino's "This is America" or everything that Kendrik Lamar has been doing lately, for instance, has captured the attention of the whole world. Why do you think these artists, who are very critical of the status quo in the United States, are getting this much attention in today's global media and cultural landscapes?

KM: That sort of returns us to one of the main questions we were talking about: why is it that music has often been in the cutting edge of cultural expression compared to other entertainment or media industries like Hollywood or television. I think the reason why Childish Gambino and Kendric Lamar and other artists who have been very critical of American culture and the dominant cultures throughout the world can do this is because of one thing that I didn't talked about in my first answer which is the fact that music brings people pleasure; people dance to a beat and feel kind of a visceral reaction to music in ways that allow much more critical messages to sort of wash past them in ways that, for instance, choosing to read a particular article on printed media couldn't. The pleasure that people get out of listening to music shuts down a lot of the barriers that people would have to ideas that they wouldn't normally consider if they were reading it from the written page. There is just something about music that allows much more critical messages to get past the cultural gatekeepers because music brings people pleasure in ways that reading an article or a book does not.

JP: You are not a very conventional scholar. You are also an artist, a prankster, and you do things like producing these sort of movie trailers for the courses you teach. It seems to me that you try to work at the limits of what academia is supposed to be. Why do you do it and why do you think that it is important?

KM: Well, a lot of that comes from me being a teacher and having a twenty-five years teaching experience at college-level and knowing that one needs to find ways to engage with people and move people in ways that are unexpected and non-traditional. And that sort of connects back with what I was talking about with regards to music and people like Childish Gambino, Kendric Lamar and others. If you can catch people off guard in ways that they are not expecting, you can droll them in. And, I am not just talking about entertaining them, I also mean to catch people off guard because most of those who are taking this class aren't expecting to have this ridiculous parody of movie trailer. So, the reasons why I do that connects to my previous answer about music which is, the best way to get people to disarm their pre-existing notions about the world is to catch them off guard and then to try and keep holding their attention through unexpected tactics whether it be a trailer for a class or a prank intervention with a politician or any number of different things. That all comes back to learning to be a good teacher and engaging people through non-traditional forms.

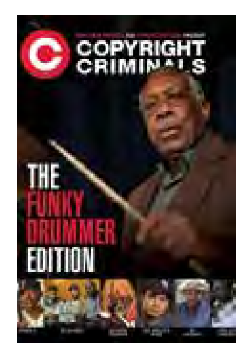
JP: Speaking about that. Do you think that academia, especially the Humanities, is too precarious in the way they approach language? Do you think that it is important to question traditional approaches to knowledge generation? And, do you thinking that it is important to create more effective and democratic approaches to put knowledge out there?

KM: Absolutely. I think that people in academia can still continue to do things that they have always done which is going to conferences, present their work at conferences, and present their work through traditional academic journals, but I believe that is extremely important. In addition to that, finding ways to engage wider audiences, which can be done either by the medium of print, or by simply finding ways to write more clearly and in a more engaging way, is important. That can also be achieved by "writing in different media" that is, through multimedia channels—whether it be a YouTube channel in which you are doing a video blog or actually producing documentaries in which you are packaging these critical academic ideas with moving pictures and multiple voices beyond the academic single voice. In terms of finding ways to write in print media in more engaging ways and expressing yourself in multimedia way, I think the sky is the limit. We should explore the many different opportunities that media technologies give us and Internet distribution give us to reach as wide an audience as possible in ways that grip people by their collars, shake them and get their attention, as oppose to delivering an academic paper to a small room of people and probably having that knowledge not circulate outside that room.

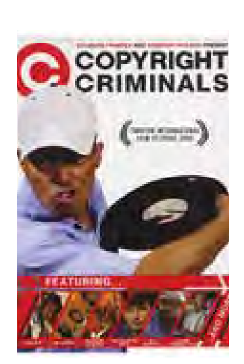
JP: And I'd like to add something to that. I've been through most of your books, watched your documentary, and I really admire your work. I think that it's very obvious that your work has transcended academia and it has touched people outside of it. That's something that I find imperative, valuable and very inspiring. There is one frontier that knowledge is not always able to transcend, and that is language. From my experience, being from Latin America, forces you to access information in different language. I guess that is embedded in our mixed cultural background. But that doesn't seem to be the case for people in the Global North. Can you think of strategies to bring down that huge language barrier?

KM: I kind of want to turn that question around to you because immediately one thing that I have noticed is that with things like Google Translate and ad-

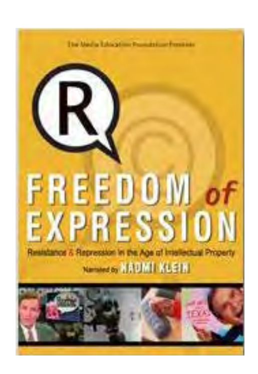
Documentary Films



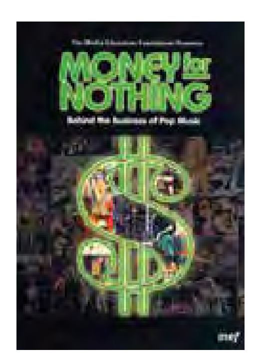
Copyright Criminals: The Funky Drummer Edition, Producers: Benjamin Franzen and Kembrew McLeod, 2011



Copyright Criminals, Producers: Benjamin Franzen and Kembrew McLeod, 2010



Freedom of Expression:Resistance and Repression in the Age of Intellectual Property, Producers: Jeremy Smith and Kembrew McLeod, 2007



Money for Nothing: Behind the Business of Pop Music, Productor: Kembrew McLeod, Associate Producers: Jeremy Smith and Thom Monaham, 2001

vances in artificial intelligence it becomes possible for me to read a Spanish language webpage, for instance. I think that is one potential key to making it a more two-way conversation between the Global South and the Global North. And then the more traditional ways in which that is being done is, for example, the "Creative License" book, which was translated into Spanish and is available in other languages as well. So yes, translation is a very important key to that, but I would like to ask you about your thoughts on platforms like Google Translate that make it possible for people to read, however problematically, websites in different languages. What do you think about that?

JP: I think these systems have a future but I think that translation should be understood in much more complex terms than just word-for-word or sentence-by-sentence translation. For instance, when a machine translates something automatically, it will never achieve a 100% accuracy. For me, translation is a very human act, every time something gets translated by someone it loses and gains something. But, when you do it through these automatic systems there will only be loss. However, things do seem to be improving fast. For instance there is this service called Linguee which uses a webcrawler and achieves far better results. Likewise, there are other systems that use a crowdsource approach to helping the machine improve translations. So, I think there is a bright future in that. Still, technology is always surprising, I recently heard that they are developing earplugs that will let you receive instant translations as you hear something in a foreign language. But, at the same moment, I think that the process of learning a language is very important for human interaction. A language is not just form, or words that have one specific or transferable meaning. There are lots of cultural values embedded in a language and when you learn a new one, you get closer to understanding these cultural values. So, if you leave that to a machine or an automatic system you will never get in touch with the culture behind that language.

KM: I like what you said about that. With every translation done by humans there are things that are gained and things that are lost and I like the analogy of the machine translation as basically only losing. Like all of the kinds of twists and changes that occur in translations that are done by humans. I

am thinking in the translation of poetry, for instance, there are also beautiful additions that can happen but, when a machine translates a poem, for instance, there is only loss.

One thing about the exchanges between the Global South and North. For there to be any kind of meaningful and sustained dialogue — an actual exchange back and forth, listening and conversing from both sides — not just the Global South learning the languages of the dominant international national systems, there needs to be some infrastructure that can maintain and continue these exchanges, and before continuing and exchanging, we need to start that. And that is a huge question that I don't have a simple answer for. I mean, what are those institutional infrastructures that would prompt, start and continue to maintain those dialogues? That is a much bigger political economic question.

JP: I think that Postcolonial studies may have interesting answers for that or, at the very least, they could help us understand that better. One of the proposals that comes to mind is Latin American Post-colonial thinker Bolivar Echeverría and his approach to *mestizaje* as a survival strategy. For our indigenous ancestors mixing with the culture of the colonizer was a strategy of survival. So that attitude of mixing is sort of embedded in our culture, because we've learn that our subsistence kind of dependents on that. And perhaps that is something that is less prevalent in the cultural heritage of people from "privileged" places.

KM: And just compared to fifty years ago in America even that has changed. I would say that there is much more openness. But then you have the kind of more practical political dangers of nationalists like Donald Trump who literally want to close borders, not just the flow of bodies into the Nation State, but also the flow of ideas. So, that is another battle that has to be wagged both internally in the privileged Global North, and specifically in the United States, by people like me. And in addition to the other seeming obstacles like language, it is sort of hard to address the problems that we are just talking about, when we have a nationalist like Donald Trump who comes along and

has a government that is doing everything that it can to shut down these conversations and these flows of human bodies.

JP: Well I'll try to make a positive statement around that. Do you know Calle 13?

KM: Yes

JP: In a recent collaboration for a song called *Emigrante,* the lead singer, Residente, points out that no matter what they do to prevent us from entering the United States, we'll find a way to get in, so, at the end of the day, that probably will only end up strengthening our ability to turn things around, because we are forced to finding ways to get around that wall.

KM: And as you said, that increases the intelligence or skillset of these people to know how to come into a country and how to make it in life.

JP: Yes, and I think that, in many ways, forces us to think outside of the box. And trying to connect these ideas back with what we have been discussing here. After the rise of digital technologies, music piracy in Latin America just shows that we can turn technologies in our favor, and it does not matter if it is legal or not, because whoever is deciding what is legal and what is not, are thinking only in terms of their own private, corporative, and reduced interests. So, I think that kind of becomes an ethos or an attitude for Latin America. I mean this attitude of being willing to challenge adversity no matter if it is achieved through legal or illegal means.

KM: Actually, the theme of cultural center and periphery is a really important theme in my new book *The Downtown Pop Underground* (2018), which explorers downtown New York city and the various art scenes that flourished in the 1960's and 70's along with the oppositional forms of cultural expression that flourished during this time. What is really interesting about these people is that they did exactly what you are talking about within the context of that city and the United States. For instance, they found ways to express homosexual identities in ways that would be suppressed in other parts of

the country. And, returning to the theme of center and periphery, what is interesting about downtown New York during this time is that you have the downtown neighborhoods where all these underground creative artists are doing radical stuff and eventually created punk rock, but they are only a few subway stops away from what is called midtown New York, which is where all the centers of media power still exist. All the major magazines and newspapers publishers, existed just a few subway stops away, and that allowed for these very oppositional messages to eventually filter through national media channels. Because producers from midtown became aware of what was happening downtown and kind of gave all of these artists a platform to express weird subversive ideas through national media channels, even if corporate channels weren't even aware of how those messages were actually subversive. So, the connection between the center and the margins can even be seen at a micro level, just at the level of a city like New York.

JP: That is fascinating. I can immediately trace parallels with some Latin American cases. For instance, salsa and, more recently, reggaeton music — genres which the industry has promoted across the region — have very political ideas at the grassroot level such as Latin American integration, pride of being part of the African diaspora, and so on. But, as the industry commercialized these genres, they became trivialized. However, if you listen carefully, you can still find traces of those ideas. Reggaeton is a genre often accused of being trivial and misogynistic, which could be true, but there is a lot more to it. It was actually a very important cultural phenomenon in the context of Puerto Rico. Reggaeton gave a platform for the first time on an international level to the black mixed population of a country in which the dominant narratives have traditionally been dictated by a white mixed elite[1].

KM: And that's another example of what I was talking about at the very beginning of our conversation which is, there is something about music that enables more subversive forms of expression to kind of slip through the cul-

1 More detailed information about the cultural origins and the commercialization of salsa and reggaeton could be find in Negus, K. (1999). *Music genres and corporate cultures*. London, New York: Routledge, and Rivera-Rideau, P. (2015). *Remixing Reggaetón: The Cultural Politics of Race in Puerto Rico,* Duke University Press. Kindle Edition, respectively.

tural gatekeepers in ways that do not do so in the same way with other media industries.

JP: Exactly. Well Kembrew, this has been a really fruitful conversation and I just want to finish with one more question. How does it feel owning "freedom of expression"?

KM: "Freedom of expression" had a really interesting life and death because I trademarked "freedom of expression" in 1998 and I didn't realize that I had to file a form five years into the literal life of the trademark. And the reason that I am using "life" and "death" is because these are actual legal technical terms. So, in America, a trademark is considered "life" if it is still enforceable; that is, if the person has done all the proper paperwork, which I did not do in the fifth year of its trademark. So, the other classification is "death" and the amazing thing about it is that if you go to the United States' pattern and trademark office website and if you look for my trademark, it would literally say that freedom of expression is "dead". I didn't intent to kill freedom of expression through bureaucratic negligence, nor by neglecting to fill a form, but I did. The project itself was kind of performance art to begin with and it just ended perfectly with a kind of bureaucratic form of performance art, because this bureaucracy determines the trademark "freedom of expression" is now dead and so there is actually a US government website that officially proclaims that freedom of expression is dead, which, I just think is beautiful.

JP: Brilliant. It is definitively a poetic ending.

KM: I couldn't come up with a better ending to it. I was so happy that through my own negligence it ended that way. I was sad to no longer have control over it but I am happy that it ended in such a bureaucratically poetic way. post(s)

post(s) volumen 3 • agosto - diciembre 2018 • RADAR • Miguel Loor (135)

EL SONIDO POSTLATINO: PRODUCCIÓN MUSICAL E IDENTIDADES EN TRANSFORMACIÓN EN LA ERA POST-DIGITAL EN ECUADOR

Miguel Loor

Resumen

En los últimos cinco años, una creciente ola de músicos y productores han dirigido su mirada hacia los sonidos tradicionales del Ecuador y la región. Este artículo explora las tensiones culturales de la producción musical actual en este país, y su carácter post-digital, al igual que la relación entre lo tradicional y lo contemporáneo, lo local y lo global, lo análogo y lo digital. A través de entrevistas en profundidad a bandas y solistas, se deconstruyen los procesos de composición y producción de sus canciones, como también los discursos de sus creadores. Esto, por medio del formato del *podcast*, *Postlatino*, como un elemento importante de la metodología de esta investigación.

Palabras clave: música post-digital, música, identidad, *podcasting*, postlatino.

Miguel Loor, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA, Campus Cumbayá, edificio Hayek, oficina 101-G,
Casilla Postal 17-1200-841, Quito 170901, Ecuador. Correo Electrónico: mloor@usfq.edu.ec.
Quito, Ecuador.
• MA in Digital Media: Technology and Cultural Form, Goldsmiths University of London

Fecha envío 19/09/2018 • Fecha aceptación 18/10/2018
email: posts@usfq.edu.ec • web: http://posts.usfq.edu.ec
post(s) Serie monográfica • agosto - diciembre 2018 • Quito, Ecuador
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA
Universidad San Francisco de Quito USFQ
DOI: http://dx.doi.org/10.18272/posts.v4i1.1315



Abstract

In the last five years, local musicians and producers have turned their gaze towards Ecuadorian and regional traditional sounds. This article explores the cultural tensions of contemporary music production in this country, and the post-digital aesthetics. At the same time, it discusses the dialogue in music production between the traditional and contemporary sounds, the global and local flows, and the analogue and digital technologies. In addition, this study aims to deconstruct production and composition processes of various songs, as well as the discursive construction of this music. In this context, the podcast "Postlatino" becomes an important element in the research process.

Keywords: post-digital music, music, identity, podcasting, postlatin

Durante la última década, la música producida en Latinoamérica se posicionó en el mapa global de las industrias culturales[1]. Al éxito comercial de la música latina –la cual se clasifica de forma ambigua como "música urbana" por los grandes sellos discográficos–, se sumó una creciente ola de músicos y productores emergentes, que dirigió su mirada hacia los sonidos tradicionales de la región. Como resultado, varios promotores e intermediarios culturales aprovecharon esta tendencia para refrescar su oferta de contenidos en medios de comunicación, festivales y mercados musicales. Frente a esto, reseñas o artículos sobre este momento cultural tienden a analizarlo desde la perspectiva del mercado. Es decir, la música de América Latina se celebra y se piensa, cada vez más, como una alternativa a los productos dominantes provenientes de la industria anglosajona.

Sin embargo, reflexionar a través de ese enfoque comercial supone una perspectiva reduccionista sobre un entramado de creadores, productos y audiencias en el que aparecen varias tensiones culturales. Fenómenos como la popularización de la cumbia digital en las clases medias de Argentina y Perú, el éxito comercial de varios proyectos musicales con un fuerte sello local, provenientes de Colombia y Chile, y el progresivo interés en las sonoridades locales por parte de los músicos en Ecuador, merecen ser vistos en un sentido más amplio y crítico. En él se insertan discursos sobre identidad, raza, género, clase y etnicidad que nos plantean reflexionar sobre la producción musical contemporánea como un fenómeno cultural complejo en la región.

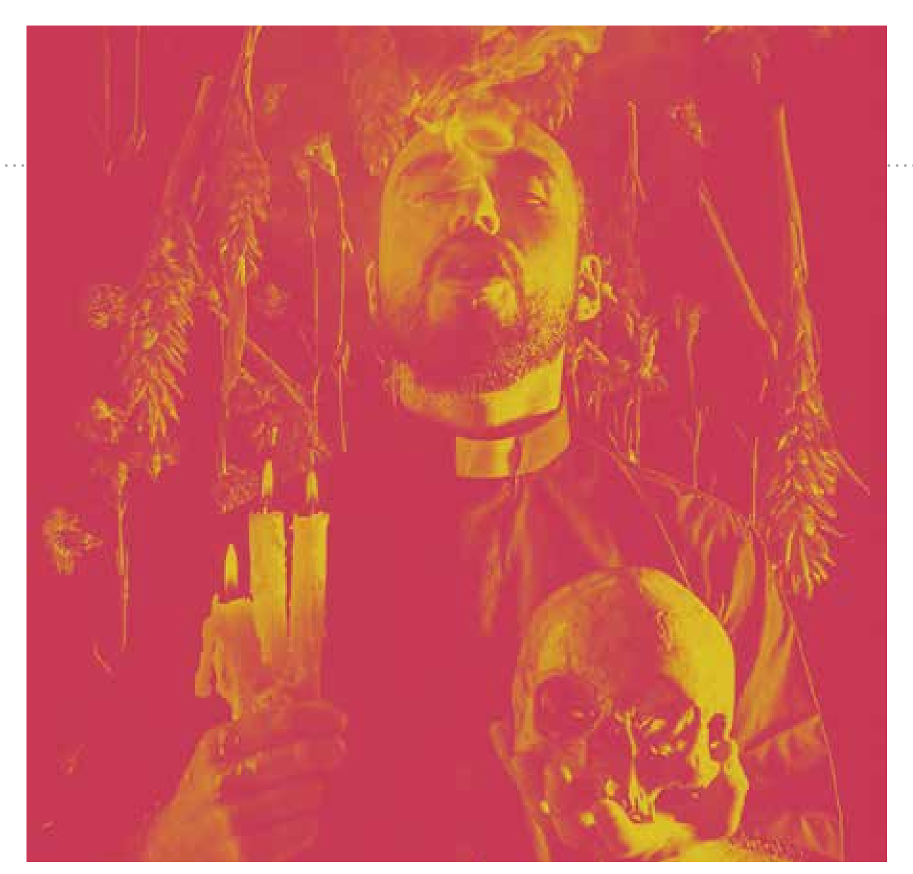
También, el aspecto tecnológico es uno de los temas que se debe considerar en este entramado cultural. La ubicuidad de las tecnologías digitales, el retorno de herramientas análogas y el acceso a internet proveen distintos recursos a esta nueva generación de músicos y productores. Las plataformas no solo facilitan la circulación de sus proyectos, sino que se convierten en un repositorio de archivos y géneros de la música tradicional de Latinoamérica a su disposición. Como resultado, la tecnología y al acceso a la información brindan la posibilidad de investigar y recabar material del pasado, el cual entra en un continuo diálogo con el presente.

1 De acuerdo a un reporte de la International Federation of the Phonographic Industry (IFPI), en 2018, fue la región que generó más ingresos, con un crecimiento de 17,7 % en las ganancias por música grabada.

En este contexto, ¿cuáles son las tensiones culturales y prácticas discursivas en la producción musical contemporánea del Ecuador? Este artículo ofrece posibles respuestas a estas transformaciones sociales y una reflexión sobre los géneros musicales emergentes del país, a través de la mirada de sus creadores. Esto porque la música es "un notable punto de encuentro entre la esfera de lo íntimo y la de lo social" (Hesmondhalgh, 2015, p. 20) desde donde conviene pensar sobre los cambios sociales y culturales de la región. Para este propósito, el texto explora algunos de los hallazgos más destacados del proceso de producción del *podcast*, "*Postlatino*: música e identidades en transformación". Esta serie es un elemento clave en la metodología de una investigación en curso. Además es una alternativa para la investigación académica que discute la teoría desde la práctica y las formas de divulgar el conocimiento. Pero sobre todo, propone una reflexión sobre la música producida localmente desde y para Ecuador y la región.

Música, memoria e identidad

Un capítulo importante de la memoria colectiva de la música ecuatoriana se encuentra en los medios de comunicación, entre la década de 1980 e inicios de los 2000. Cada sábado al mediodía, una frase resonaba en la televisión de miles de hogares: "(...) la Asociación Ecuatoriana de Canales de Televisión presenta... *Nuestros artistas*. Un espacio dedicado a destacar y descubrir nuestros valores nacionales". Con este mensaje, la programación de todas las estaciones televisivas se enlazaba a una cadena nacional para la transmisión de este espacio. Este recordado programa promovía "el talento" y una noción de identidad por medio de la música ecuatoriana. Sin embargo, las tensiones culturales eran visibles desde aquel entonces al hablar de una "música nacional". Durante casi dos décadas, el espacio televisivo presentó una enorme diversidad de géneros como el pasillo, la balada, el merengue, la tecnocumbia, entre otros. Así, se percibía la imposibilidad de articular una identidad ecuatoriana por medio de la música. Mientras tanto, otros artistas –más cercanos a los sonidos alternativos como el metal, el punk, el rock– fueron excluidos dentro de esa construcción del músico ecuatoriano, pese a que



En sus últimas producciones, Guanaco incorpora lo que él denomina "música marginal ecuatoriana". Su trabajo tiene un fuerte sello local y a la vez personal. Fotografía: Ferri Caicedo

también atrajeron un sector de las audiencias. Aun así, se consolidó como un programa de televisión que marcó a varias generaciones en Ecuador.

Nuestros artistas configuró, en gran medida, parte de los discursos sobre identidad nacional en los medios de comunicación, entre ellos, la manida frase del "talento ecuatoriano" al referirse a la música producida localmente. En esa línea, otros programas de televisión como *10 sobre 10* y, posteriormente, *Xpresarte* contribuyeron a afianzar una visión esencialista sobre la identidad musical ecuatoriana, una lógica que tiene su origen en las primeras tres décadas del siglo XX. Para ese entonces, la radio vinculó ciertos géneros musicales al territorio, en medio de la consolidación de las clases medias mestizas y la constitución de los Estados nación en América Latina (Mullo, 2009, p. 29). Por tanto, la distinción social marcó su curso histórico.

Esto deparó la construcción de la música nacional, desde la élites blanco mestizas, excluyendo "géneros musicales asociados con la población indígena y la afroecuatoriana" (Wong, 2013, p. 232).

Sin embargo, la categorización de la música ecuatoriana como una expresión de identidad mestiza puede ser limitada, y por ello, revisada. En el contexto de este trabajo, la identidad se piensa desde su enfoque discursivo, como señala Hall (1996, p. 15), quien ve a "la identificación como una construcción, un proceso nunca terminado: siempre 'en proceso'". Para este propósito, la relación entre música e identidad en Ecuador se discute a través de los testimonios de los participantes en la investigación. Las bandas son copartícipes de un esfuerzo por conceptualizar la producción musical contemporánea en el país y comprender cómo se relaciona con otras fuerzas. Además, hace énfasis en dicho "proceso" al indagar sobre el desarrollo de una canción y las motivaciones de sus creadores. La diversidad de los argumentos de los músicos entrevistados revela una identidad contingente y ofrecen un panorama más amplio sobre el tema. Como señala Frith:

> La identidad no es una cosa sino un proceso: un proceso experiencial que se capta más vívidamente como música. La música parece ser una clave de la identidad porque ofrece, con tamaña intensidad, tanto una percepción del yo como de los otros, de lo subjetivo en lo colectivo. (1996, p. 185-6)

Entender lo post-digital

La producción musical emergente de los últimos 10 años en Ecuador se distingue por su carácter "post-digital". En este caso, siguiendo a Cramer (2015), el prefijo "post" puede entenderse de una forma pragmática. Por ejemplo, a través de referencias en la cultura popular, como el sentido del post-punk, como una continuación de la cultura punk, en formas en las que todavía es punk y también van más allá del género. De ahí que, como señala este autor, "post-digital se refiere a un estado en el que la disrupción producto de la tecnología de información digital ya ha ocurrido" (Cramer, 2015).

Asimismo, en su artículo "The Aesthetics of Failure: 'Post-Digital' Tendencies in Contemporary Computer Music", Kim Cascone sostiene que "la estética 'posdigital se desarrolló en parte como resultado de la experiencia de trabajar sumido en ambientes rodeados de tecnología digital..." (2000, p. 13, traducción propia). En este contexto añade que:

> (...) el error se ha convertido en una prominente estética en la mayor parte de las artes de finales del siglo XX, recordándonos que nuestro control sobre la tecnología es una ilusión y revelando que las herramientas digitales no son tan perfectas, precisas y eficientes como los humanos que las construyeron. Las nuevas técnicas son a menudo descubiertas por accidente, por alguna falla, intento técnico o experimento. (Cascone, 2000, p. 13, traducción propia)

Por lo tanto, entiendo el concepto de "post-digital" como una estética y un acercamiento a las tecnologías digitales que "rechaza la narrativa tecno-positivista de las narrativas de innovación (...) En consecuencia, lo 'post-digital' erradica la distinción entre 'viejos' y 'nuevos' medios, tanto en la teoría como en la práctica" (Cramer, 2015, traducción propia). Esto es clave, porque nos invita a pensar más allá de las falsas dicotomías de lo digital *versus* lo análogo y otras relaciones binarias que se han inscrito en las últimas décadas, al pensar sobre la producción artística y cultural en la era digital. Entonces, la música post-digital del Ecuador es aquella que se produce en un ambiente en el que se ha internalizado el uso de la tecnología con sus cambios y continuidades. Al mismo tiempo, propone repensar nociones de identidad desde sus procesos de creación y producción.

Hoy en día, este ánimo post-digital en la música es una tendencia regional gracias a la influencia de la producción en Colombia y Argentina. En particular, por la ola de músicos colombianos de finales de los noventa, quienes empezaron a fusionar sonidos tradicionales y contemporáneos, y también por el influjo del sello disquero ZZK de Buenos Aires, formado en 2006. Desde la aparición de la cumbia digital en esta ciudad, el género se expandió hacia otros países como Perú (Baker, 2015; Márquez, 2016) y, por supuesto, Ecuador. Este último caso es relevante, ya que de él se desprende el "*ethos* post-

digital" (Baker, 2015). En su estudio, Baker (2015) explica que los productores provenientes de las clases medias de Argentina empezaron a desmarcarse de los sectores populares, luego de la apropiación de la tecnología digital por parte de los creadores de la "cumbia turra". Así:

> Muchos respondieron reintroduciendo la complejidad y la imperfección, y haciendo los procesos más complejos en términos de tiempo, esfuerzo o dinero: adquiriendo costosas tecnologías análogas y vinilos rebuscados; aprendiendo a tocar instrumentos acústicos, u optando por procesos artesanales en la producción musical. Ellos mostraron progresivamente el *ethos* de un coleccionista o investigador, en lugar del de un *sampler* o un usuario que descarga música. (Baker, 2015, p. 191, traducción propia)

Sin embargo, la diversidad al interior de países andinos como Ecuador, Perú y Colombia implica poner a prueba ese *ethos* post-digital en un contexto cultural con múltiples capas. Estas van más allá de las evidentes condiciones creadas por la división de clases y el acceso a la tecnología. La región andina plantea otras condiciones para la comprensión de la música post-digital, donde las tradiciones y los pueblos ancestrales coexisten y cohabitan con las de la población mestiza. Con ello surgen tensiones desde aspectos raciales, étnicos y de género que merecen ser sumados a la discusión. Una vez más, la categoría del mestizaje parece ser insuficiente para pensar la música producida en Ecuador.



Guardarraya denomina su música como visceral urbano popular mestiza alternativa.
Foto: Teatro Nacional Sucre

Ser "postlatino"

Una práctica estandarizada de la industria de la música consiste en etiquetar sus productos para orientarlos a sectores específicos del mercado. Un rápido vistazo a través de motores de búsqueda –o plataformas de *streaming*– de la categoría *latin music* revela que está asociada con los géneros tropicales, la música urbana y otros ritmos que aparecen en el radar global de la actualidad. Por lo tanto, hablar de "música latina", "música latina contemporánea" sugiere un enfoque reduccionista, únicamente un recurso comercial, en el contexto de esta discusión.

Mi apuesta por el concepto "postlatino" es la de un proceso contingente, una respuesta a esas formas de estandarizar la música de esta región, y hacer evidente lo inconmensurable de la producción musical en América Latina. De esta manera, el prefijo "post" también toma elementos de esta latinidad enlatada por la industria pero, a su vez, habla de un momento cultural. Entonces, sugiere la imposibilidad de enmarcarlo todo dentro de una categoría sobre lo que significa ser un músico local, ecuatoriano, latino... Al contrario, abre las posibilidades de pensar desde una multiplicidad de voces, estilos, géneros que tienen que ver con lo local, y al mismo tiempo, juegan con dinámicas y estrategias globales. Cuando digo "postlatino", me refiero a la incertidumbre que surge frente a las limitaciones de ofrecer una definición fija de lo "latino"; en especial, al teorizar sobre la música latina contemporánea. Más aún, al ser un espacio que en la actualidad aparece en disputa y cuestionamiento del lado de los creadores.

¿Por qué un *podcast*?

"Postlatino: música e identidades en transformación" es un proyecto de investigación que explora las tensiones culturales en la producción musical contemporánea del Ecuador. Por medio de entrevistas en profundidad a bandas y solistas, se discuten los cruces entre lo tradicional y lo contemporáneo, la transnacionalización y la globalización cultural, y los discursos sobre raza, etnicidad, género y clase en la música. A través de su formato de *podcast,* cada episodio tiene el propósito de deconstruir el proceso de composición y producción de una o dos canciones, al igual que las motivaciones y prácticas discursivas de sus creadores.

Según Berry (2015, p. 172), 10 años después de su aparición en 2004, el *podcasting* ha marcado una tendencia en la producción de contenidos para nichos específicos, el cual brinda a los productores otras posibilidades de explorar temas y formatos que normalmente no son parte de la programación regular de las radios. Hoy, los *podcasts* son apreciados por las audiencias debido a la popularización de las tecnologías móviles y, principalmente, la innovación en sus propuestas narrativas. En este sentido –y con la influencia de *Song Exploder*[2]–, *Postlatino* propone otra forma de reseñar este momento cultural. En el podcast, se encuentran el periodismo musical, los estudios culturales y la producción sonora. En su primera temporada, compuesta por 12 episodios, esta serie divulga los procesos de creación y producción musical de bandas y solistas locales. Igualmente, se posiciona como un archivo de la música contemporánea en Ecuador, un ejercicio necesario en un país con pocos registros del desarrollo y la evolución del sector musical.

Otro de los objetivos del proyecto consiste en buscar formas alternas de hacer investigación académica y generar conocimiento. Por un lado, al ser un producto sonoro digital, de libre acceso y para descarga gratuita, busca acercar estas discusiones y procesos a productores musicales, ingenieros de sonido, investigadores y críticos culturales, al igual que un público en general con interés en la relación entre música y cultura. Por otro, el afán de *Postlatino* es plantear una metodología híbrida en la que la teoría se discute desde y a través de la producción creativa. Además, es un trabajo que indaga sobre procesos y es, en sí, uno. En mi posición como investigador, las entrevistas fueron planteadas con una intervención mínima. Los testimonios de los participantes son el resultado de una autorreflexión que recoge sus historias de vida, influencias musicales y motivaciones individuales, para después diseccionar, pista por pista, el desarrollo de sus composiciones. De esta forma, el *podcast* no es solo un archivo material, es a su vez un perfil periodístico, una publicación académica, una fuente de consulta y otras formas más de entender el conocimiento.

Producir un *podcast* para reflexionar sobre estas transformaciones socioculturales, significa proponer alternativas en el trabajo académico. En este sentido, el proyecto sirvió para conectar a las bandas con otros sectores, más allá de una sala de ensayo, un estudio de grabación o un *venue* para conciertos. En otras palabras, los testimonios sirvieron para meditar, a través de la teoría, sobre el sonido y las experiencias de la música desde espacios más institucionales. Al mismo tiempo, el *podcast* acercó las discusiones de dichos espacios a otras audiencias, quienes no están leyendo revistas académicas o asistiendo a los eventos donde circulan estas ideas. Por tanto, *Postlatino* procura inscribirse como una estrategia para enlazar la creatividad y la investigación. De ahí que el proyecto proponga otras formas para la producción académica.

En ese contexto, el ejercicio propuesto a las bandas estimuló la colaboración entre ambas partes: los músicos como creadores, y yo, en mi rol de investigador. En muchos casos, acceder al material de las sesiones de grabación, con las pistas individuales de cada canción, supuso un esfuerzo por recabar archivos de productores musicales, demos caseros de las composiciones y maquetas de preproducción de sus canciones. Asimismo, se convirtió en un ejercicio de confianza por parte de artistas y productores, al entregarme su trabajo en crudo, y así poder narrar la historia y los procesos de su música. Igual de interesante fue la interacción durante las entrevistas, en las que las bandas seleccionaron las canciones y secciones de sus versos. Esto facilitó que los participantes com-

2 *Song Exploder* es una serie de podcasts producida por Hrishikesh Hirway, y publicada por la cadena independiente Radiotopia.

partan sus anécdotas y una conversación profunda sobre su trabajo, al pensar sobre los detalles y las partes de un todo en un tema musical.

El sonido postlatino desde la voz de sus creadores

Doce episodios no son suficientes para comprender el amplio espectro del sonido "postlatino". Pero es el primer paso hacia un esfuerzo por mapear y explorar la producción musical del Ecuador y Latinoamérica, cuando el entusiasmo por la revolución digital empieza a desvanecerse. Los testimonios de productores de música electrónica, cantautores, compositores, aportan a esta búsqueda, como resultado de un trabajo de campo realizado a lo largo de dos años. Sus reflexiones sirven para comprender la relación de la música tradicional con las sonoridades contemporáneas, su acercamiento a las tecnologías digitales y sus motivaciones como creadores.

Desde múltiples entradas, los hallazgos de las entrevistas revelan puntos en común frente al asunto de la identidad. Este concepto aparece atravesado por nociones de nacionalidad, localidad, género, tradición, contemporaneidad, clase y etnicidad, lo que sugiere que "la identificación es en definitiva condicional y se afinca en la contingencia" (Hall, 1996, p. 15). Así, los músicos participantes en el proyecto hablan de una identidad definida por pertenecer a un Estado-nación, y una necesidad individual frente a esa condición, pero también revelan su afán de romper con las categorías identitarias. Esto demuestra, como señala Frith, un anhelo por redefinir la identidad como algo móvil, un proceso, un devenir. Así, "la música, como la identidad, es a la vez una interpretación y una historia, describe lo social en lo individual y lo individual en lo social (...) la identidad, como la música, es una cuestión de ética y estética" (Frith, 1996, p. 184).

Ciertamente esta ética es visible en los argumentos de músicos de electrónica como Atawallpa y Lascivio Bohemia. En el primer caso, Atawallpa se piensa como un productor de música posdigital latinoamericana y enfatiza sobre "la responsabilidad política de generar una estética que grite que es ecuatoriana



Atawallpa se autodenomina productor de música post-digital latinoamericana. Fotografía: Marko Bizarro

(...) rescatar, preservar, pero también reinterpretar nuestros ritmos ancestrales, sonoridad y formas de componer" (Atawallpa Díaz, entrevista personal, 27 de enero de 2017). Paralelamente, Eduardo Zambrano, creador del proyecto Lascivio Bohemia, entró en la búsqueda de una sonoridad más local después de cuestionar sus primeras producciones como "una copia de lo que ya se había hecho". Sobre lo que apunta: "Sentí que mi música necesitaba identidad" (Eduardo Zambrano, entrevista personal, 8 de enero de 2018).

De manera similar, músicos de generaciones anteriores como los integrantes de la banda de metal Curare, hacen hincapié sobre ese impulso:

> Es un ejercicio político de identidad para nosotros, que eso fue también como que bien importante para nosotros como grupo, como sentar una bandera. De decir: "vean mierdas, el folk metal podrá ser muy celta, pero vos… eres un llamingo, loco… ¿cachas? Eres un llamingo, así que vos naciste acá; no eres vikingo, eres llamingo. (Juan Rosales, entrevista personal, 1 de junio de 2018)

Su trayectoria además reúne historias de vida conectadas a movimientos sociales, conocimientos ancestrales y su participación en diversas manifestaciones políticas en Ecuador. Estas se entrelazan con episodios personales de su adolescencia en los que convivieron con sonidos locales de Imbabura y, al mismo tiempo, los conciertos y las primeras copias de música que llegaban desde el Norte global.

Asimismo, el caso de Mariela Condo es interesante. Su ética y voz como artista desafía la representación de su figura y su trabajo en varios medios de comunicación. Durante la entrevista, ella cuestionaba constantemente los



Curare reinterpreta el sanjuanito, la bomba, el albazo y otros géneros tradicionales desde la música extrema. Fotografía: Yoli Carreño

prejuicios que se imponen sobre su música a partir de su origen étnico puruhá y su rol como mujer. En relación a esto, dice:

> No por una cuestión de indiferencia –quiero que no se entienda mal–, pero me siento en otra búsqueda en la cual no encajo… Esta cosa de la etiqueta mía: "Es una cantante indígena, de la comunidad tal…" ya tiene un prejuicio detrás. Hay una cosa determinada de qué es lo que tienes que hacer: cómo cantar, cómo vestirte, etc. (…) Cuando empecé a escribir mis primeras letras para el disco, *Vengo a ver*, tuve un punto de quiebre. ¿Hasta qué punto, todo lo que me han dicho o toda la carga que tengo ahí, es realmente mía? ¿Qué es lo que yo siento? ¿Qué es lo que la persona, sin nombre, sin etiqueta –absolutamente despojada de todas estas vestiduras–, quiere hacer? ¿Qué es lo que realmente quiero decir…? (Mariela Condo, entrevista personal, 3 de febrero de 2017)

Estos testimonios son una pequeña muestra de las múltiples tensiones culturales que surgen al intentar encapsular la música contemporánea del Ecuador. Esto implica repensar y ampliar nuestra comprensión de las categorías previamente existentes.

Más allá de estos criterios, el acercamiento a la tradición es un punto de encuentro entre las motivaciones de los músicos. En reiteradas ocasiones, los creadores hablan de un sentido de "responsabilidad" y "respeto" al explorar sonidos ancestrales. Y al mismo tiempo, se autovalidan para reinterpretarlos, gracias al bagaje adquirido por su investigación y sus experiencias de vida en los territorios de origen de estas músicas. Sobre esto, uno de los músicos afirma:

> Sí me parece que lo que hagamos con estas músicas debe tener cierto grado de responsabilidad, de realmente comprender cuáles son los elementos, las células rítmicas, cuál es la esencia, y qué diferencia lo uno de lo otro, y no tomarlo ligeramente, (...) irnos a la profundidad de lo que es un danzante, rescatar ciertos elementos sabiendo lo que estamos haciendo y después sí volarnos y hacer algo que nazca de nosotros mismos, no necesariamente quedarnos ligados a la músicas tradicionales, en toda su forma, sino más bien

> saber cómo funcionan y después deconstruirlas y hacer una nueva cosa, no... (Mateo Kingman, entrevista personal, 3 de febrero de 2017)

Pese a los acuerdos y los disensos en relación a la apropiación cultural, estos argumentos reflejan un vasto campo de producción musical que puede ser pensado como "postlatino". En él, las etiquetas de lo indígena, lo afro, lo mestizo, lo popular y lo contemporáneo se entrelazan al mismo tiempo que se ponen en entredicho.

Por otra parte, el *ethos* postdigital" (Baker, 2015) es evidente en la música producida en Ecuador. En algunas ocasiones sin la pretensión de hacerlo y, en otras, de manera explícita. Uno de los integrantes de la banda EVHA, por ejemplo, incorpora en sus canciones partes de los errores del material de grabación, los cuales podrían clasificarse como "basura", pero se convierten en *samples* (Alejandro Mendoza, entrevista personal, 28 de febrero de 2018); Lascivio Bohemia busca un equilibrio entre lo orgánico y lo electrónico, para que "la música se humanice mucho más" (Eduardo Zambrano, entrevista personal, 8 de enero de 2018). O, en el caso de los Swing Original Monks, las herramientas de producción digital se integran en su proceso de composición, al deconstruir el sonido de una marimba tradicional esmeraldeña, por mencionar un caso específico. Incluso Alex Alvear, un músico de una trayectoria más larga, reflexiona sobre una dinámica similar que surge en sus procesos de manera inconsciente:

> Yo respeto mucho a los programadores y toda esta gente que hace programaciones increíbles con unas máquinas, pero yo necesito oír la respiración del tipo y el sudor, y... escuchar los palazos, o sea... para mi nada va a poder compararse con el *swing* humano (...) además la perfección de una máquina, *versus* la tensión que existe entre los humanos, porque nadie toca igualito. O sea, puede haber un metrónomo que esté marcando a todos, pero ahí son milésimas de segundos que algunos tocamos encima, otros tocamos atrás del *beat*... y esa tensión es un tira y jala que hace que la música que se vuelva super sabrosa y que no la consigues con una máquina. (Alex Alvear, entrevista personal, 11 de enero de 2018)







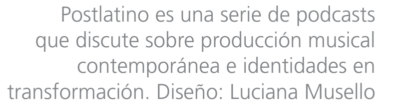

Postlatino es una serie de podcasts que discute sobre producción musical contemporánea e identidades en transformación. Diseño: Luciana Musello

Foto Mariela Condo: Jota Reyes
Foto Marley Muerto: Marcelo Echeverría
Foto Mateo Kingman: Luciana Musello

Por lo tanto, se puede decir que, en medio de la ubicuidad de las herramientas digitales, estas tecnologías son naturalizadas. En consecuencia, son apropiadas para repensar no solo sobre nociones de identidad, sino también de lo que es ser humano hoy en día, y el acto de cocreación musical con estas máquinas. Igualmente, el carácter post-digital se revela en la imperfección y el error, como claros elementos que contrastan con la supuesta pureza de lo digital.

Por último, si se piensa lo post-digital como un espacio donde se derriba la distinción entre los viejos y nuevos medios (Cramer, 2015), puede entenderse también como un traslape de temporalidades donde lo tradicional y lo contemporáneo se encuentran. Sobre esto, un testimonio de otro de los músicos entrevistados sintetiza, en parte, este asunto:



Swing Original Monks deconstruye sonidos tradicionales del Pacífico, los Andes y otras regiones de América Latina. Foto: Jorge Vinueza

> Mucha gente se confunde y dice que la cultura es una forma de tradición, pero yo no estoy de acuerdo con eso. Yo creo que está en cómo reinventamos y lo que hacemos en el día a día, en la contemporaneidad... Ya sea interpretaciones de algo del pasado o algo completamente nuevo a nivel musical. (Alex Illingworth, entrevista personal, 18 de julio de 2018)

Conclusiones

Este artículo sintetiza algunas de las tensiones culturales más notables en los discursos de productores y compositores de la música contemporánea hecha en Ecuador. Además, indaga sobre la estética de los sonidos que a su vez se convierten en "discursos musicales" que "reflejan y constituyen la realidad social (Wong, 2013, p. 29). A lo largo del texto, se ha discutido sobre la imposibilidad de asociar la producción musical local con una única noción de identidad. Al contrario, aparece como el proceso de un "yo en construcción", una identidad que se genera en la ejecución de sonidos, canciones y música (Frith, 1996, p. 184 y 195). Este tratamiento fue posible gracias al formato del *podcast Postlatino: música contemporánea e identidades en transformación*, el cual recoge los testimonios de bandas y solistas del Ecuador, y una autorreflexión de sus dinámicas de composición y creación. Asimismo, el formato ofrece la posibilidad de divulgar la producción académica de otras maneras y así acercarse a otros interlocutores.

No hay duda de que, en la música contemporánea del Ecuador, se articulan paisajes sonoros muy distintos a los de la construcción simbólica del Estado-nación del siglo XX. Una metodología como la que se ha planteado en este texto invita a desafiar nociones estáticas sobre identidad, desarmar falsas dicotomías y aprehender la incertidumbre producto de la música que escuchamos actualmente. Sin embargo, es necesario ampliar la discusión hacia otras aristas, considerando que sus estrategias de difusión y herramientas tecnológicas provienen del Norte global. En consecuencia, la circulación de su música se readapta constantemente a los cambios que ocurren en la industria musical global y sus productos se piensan de una forma más estandarizada para mercados musicales a escala mundial. Esto representa un grado más en la complejidad de este asunto.

Este trabajo reafirma mi convicción de que la investigación académica puede encontrar otras formas de discutir sobre transformaciones sociales y culturales. Además, representa un esfuerzo más por demostrar que la producción musical y la creatividad no están separadas de la teoría. A medida

que la música continúa en movimiento, mi intención es seguir profundizando sobre este tema y extender esta metodología a otros proyectos musicales de América Latina. Sin duda, hay una historia más grande por contar sobre la música y la cultura de la región. Mi aspiración entonces es que este proyecto se convierta en el registro de una época, para que en un futuro podamos, escuchar, recordar y reflexionar sobre el sonido postlatino a través de historias contadas desde nuestra propia mirada. post(s)

Referencias bibliográficas

Baker, G.
(2015). 'Digital indigestion': Cumbia, class and a post-digital ethos in Buenos Aires. *Popular Music* 34 (02), 175-96. doi:10.1017/s026114301500001x

Berry, R.
(2015). A Golden Age of Podcasting? Evaluating Serial in the Context of Podcast Histories. *Journal of Radio & Audio Media* 22 (2), 170-8. doi: 10.1080/19376529.2015.1083363

Cascone, K.
(2000). The Aesthetics of Failure: "Post-Digital" Tendencies in Contemporary Computer Music. *Computer Music Journal* 24 (4), 12-8. doi:10.1162/014892600559489

Cramer, F.
(2015). What Is 'Post-digital'? En Berry, D. y Dieter, M. *Postdigital Aesthetics,* 12-26. Londres: Palgrave McMillan.

Entrevista personal Mariela Condo, 3 de febrero de 2017

Entrevista personal Mateo Kingman, 3 de febrero de 2017

Entrevista personal Alex Alvear, 11 de enero de 2018

Entrevista personal Juan Rosales, 1 de junio de 2018

Entrevista personal Alex Illingworth, 18 de julio de 2018

Frith, S.
(1996). Música e identidad. En Hall y Du Gay (comps.) *Cuestiones de identidad cultural* (p.13-39) Buenos Aires-Madrid: Amorrortu editores.

Hall, S.
(1996). Introducción: ¿quién necesita 'identidad'?. En Hall y Du Gay (comps.) *Cuestiones de identidad cultural* (p.13-39) Buenos Aires-Madrid: Amorrortu editores

Hesmondhalgh, D., y Bixio, A.
(2015). *Por qué es importante la música.* Buenos Aires: Paidós.

Márquez, I.
(2016). Cumbia digital: Tradición y postmodernidad. *Revista Musical Chilena* 70 (226), 53-67. doi:10.4067/s0716-27902016000200003

Mullo, J.
(2009). *Música patrimonial del Ecuador.* Quito: Cartografía de la Memoria.

Wong, K.
(2013). *La música nacional: Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador.* Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.



Reflexión teórico-práctica escrita por integrantes del comité editorial y dos invitados



Juan Pablo Viteri:
Está edición de post(s) está centrada en el estudio de la música, no solo desde una perspectiva clásica del estudio sociocultural de la música, sino desde una aproximación desde la práctica, desde el hacer actividades que están relacionadas con la promoción o medios para música. Desde la parte teórica, hay una mirada fuerte hacia la tecnología, lo mediático y la poscolonialidad. Tal vez es una buena idea preguntarse por qué reflexionar, hablar, pensar desde la música y por qué hacer cosas desde lo mediático para la música, ya que definitivamente no es un campo mayoritario desde los estudios culturales y no es necesariamente el más conectado con los estudios de medios. Sin embargo, está ahí y tiene una tradición grande que se conecta con otras áreas de conocimiento como son la antropología y la etnomusicología.



Hugo Burgos:
Claro, yo creo que es interesante cómo en este sistema estamos encontrando distinciones entre hablar de práctica, de tecnologías o estudios culturales. Por un lado, eso muestra cuánto se ha avanzado en estos temas. Y por otro, la música, como cualquier otro medio, construye identidades, tiene una conexión personal, temporal, espacial… Ocupa muchas facetas de la vida de las personas. Se introduce una dimensión de una subjetividad y de búsqueda personal que al ejecutarla/ejercerla primero solo como fan, ya se convierte en un potencial ámbito de estudio si es que quieres darle ese espacio reflexivo. Hay dos horizontes que siempre están

Fecha de envío: 29/08/2018 • Fecha de aceptación: 17/09/2018
email: posts@usfq.edu.ec • web: http://posts.usfq.edu.ec
post(s) Serie monográfica • agosto - diciembre 2018 • Quito, Ecuador
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA
Universidad San Francisco de Quito USFQ
DOI: http://dx.doi.org/10.18272/posts.v4i1.1316



entrelazados que podrían ser *scapes* o paisajes de Appadurai: una subjetividad que atraviesa la experiencia de la música y sus muchas emisiones y aquello que hace que esa experiencia se convierta en parte de un entramado social y, por ende, algo que está sujeto a ser estudiado. Lo interesante de estar en el espacio universitario es que te ayuda a juntar los puntos, viendo el concepto estadounidense de *college radio*, fue eso lo que hicimos al crear Radio COCOA. Hacemos algo porque nos interesa personalmente, pero al mismo tiempo estamos en el lugar que nos permite ponerlo también un campo de estudio.



Miguel Loor

La historia o la evolución de Radio COCOA es la fotografía de cómo hemos ido pensando sobre música en Ecuador. Tal vez suene un poco pretencioso decirlo, pero es el único proyecto que se ha sostenido durante años y que ha ido evolucionando también con la escena. Si bien nacimos como una *college radio* que no tenía otra pretensión más allá de poner música, se fue volviendo cada vez más complejo porque el momento lo pedía. Entonces pasamos también por un proceso de pasar a documentar, registrar, archivar… Era algo que no se había hecho anteriormente y sabemos que es una falencia de los estudios sobre música o sobre cómo se hace academia alrededor de la música local. En los ocho años de Radio COCOA, orgánicamente eso ha pedido un nivel de discusión más complejo y para poder responder ante eso, también tienes que usar herramientas que te permitan profundizar sobre ese entorno. Pienso en todos los formatos que se han ido explorando y que van desde poner música, hacer reseñas, hacer periodismo, pero que poco a poco se van convirtiendo en productos de archivo y también responden a tendencias sobre consumo de información, consumo de música –como los *podcasts* o los *videocasts*– o también los ficheros que se están explorando actualmente y tienen que ver con las dinámicas de consumo de video. Entonces, ahí es donde se articula la forma de hacer academia sobre música, desde el gusto personal pero también desde lo que hacemos en el COCOA, porque todos hacemos práctica de medios: somos periodistas, cineastas, diseñadores, publicistas y las áreas se van complementando.



Luciana Musello:

A propósito de los formatos que han nacido en Radio COCOA, si bien se conectan con nuestras trayectorias y gustos, también responden a una comunidad específica que está viendo nuestro trabajo: la gente joven. Hemos producido conocimiento sobre quiénes son esas personas en términos demográficos desde una perspectiva comercial. Y también logramos entender algo de los jóvenes a través de la música, por ejemplo. Creo que ahí se genera un conocimiento que no es exactamente musical ni artístico sino tal vez más antropológico o sociológico.



Juan Pablo Viteri:

Justamente para ahondar en eso, me interesa la música por una cuestión personal. Siempre fui cercano a esos espacios por mis amigos. Apoyé estos espacios también desde la gestión, estuve vinculado a Alarma[1] en esta escena del hardcore y el metal. Luego hice mi tesis de maestría y descubrí a la música como un campo de estudio académico. Me preocupé por estudiar desde el hardcore y el metal en Ecuador las conexiones entre lo global y lo local. Finalmente, al publicar esa investigación me quedé con una sensación ambigua, porque toda esa reflexión prácticamente se queda ahí, en un libro[2]. Cuando entré a trabajar en la USFQ y entré a Radio COCOA, me di cuenta sobre la marcha que tal vez esa reflexión académica, se podría continuar al entender a la música más allá de una cuestión de entretenimiento, sino más bien como

1 Alarma fue un colectivo y *label* quiteño que se enfocó en promocionar bandas locales de metal y hardcore y que además funcionó como una organizadora de eventos musicales internacionales especializada en esos géneros musicales.

2 http://www.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/52040.pdf

una cuestión cultural en donde se están poniendo en tensión las discusiones identitarias entre el lugar que ocupamos y todas estas cuestiones que se están dando en el mundo.

En ese momento también como académicos hacemos un clic y ponemos en crisis una figura tradicional de lo que es hacer academia. Hacemos academia no solamente con *papers* que generan conocimientos en sistemas de consumo herméticos y que solo funcionan para la academia. Sino que mediamos y contribuimos hacia afuera de la universidad. Tal vez es una forma muchísimo más holística de pensar lo que somos como académicos y lo que podemos hacer intelectualmente.



Hugo Burgos:
Cuando volví al Ecuador, en 2004, era imposible pensar esta cuestión y tener este tipo de discusiones, no había pares. Y eso no quiere decir que no había gente con PhD, pero no había ese espacio. Algo que produce estar en estos espacios donde hay este *gap* o desfase de pares, de discusiones o de conocimientos es que nos obliga a nosotros a generar y producir nuestros espacios. Me parece que también esto demuestra una suerte de maduración del entorno académico que permite tener tanto las discusiones y este tipo de investigaciones. Y quizá lo interesante de nuestro caso es que al tener que empezar con estos desfases, podemos saltarnos etapas: en nuestra discusión nunca estuvo entre dicho la idea de que la praxis conduce a la investigación. En lugares institucionalizados eso es un debate fuerte. Lo que también estamos viendo es un emprendimiento hacia la investigación de estos temas. Y de cierta manera, en un contexto mucho más formal, donde hay campos muy definidos, de departamentos marcados y vías de investigación definidas, tal vez no hubiésemos podido dar los saltos que hemos dado. Pensamos que la *praxis* es un espacio de investigación –y eso es súper de avanzada– también creo que tiene una ventaja excepcional el crear esto. Entonces, me parece interesante

cómo hemos logrado llegar a un nivel en el que tenemos Mixturas, que es un evento académico que se presenta frontalmente a la *praxis* con discusiones sobre medios o música y obviamente está también el espacio en el que estamos en este instante ocupando en voz en post(s).



Juan Pablo Viteri:
Creo que algo que está pasando mucho en la academia en humanidades a escala global, es un *antisnobismo* que rompe con la perspectiva elitista del intelectualismo en las humanidades y empieza a pensar a la academia, pero aprendiendo de la cultura popular, y la música enseña dentro de lo popular; puede enseñar mucho. En esta misma edición estamos publicando un artículo sobre un *journal* que hacen en Birmingham City llamado *Riffs*, que habla sobre música, pero tiene una estética y sigue lógicas de los *fanzines* del punk. Entonces ya no solo es ver desde la academia o desde la lupa de la academia la cultura popular. Estamos hablando de cómo la cultura popular ayuda a hacer una mejor academia. Y es la misma ética que hemos seguido en Radio COCOA, es decir, desde el principio hablamos de emergencia, de algo independiente y alternativo, que implica que tienes que trazar un camino que no está hecho, que no necesariamente se va a tener una repercusión comercial, que no va a ser automáticamente valorado, pero lo haces porque sientes que es importante y sabes que tiene un valor que no ha sido asumido. Y es un tema político, porque es una forma de valorar aspectos culturales o formas de conocimiento que están ahí, pero que están reducidas a cosas como entretenimiento o moda o afición de juventud, pero que en realidad, en la cultural mundial, tienen un aporte significativo.



Luciana Musello:
Conectando un poco con eso, también es importante que en la estructura de Radio COCOA siempre han estado profesores, alumnos y exalumnos. Además, estar afincados en la universidad nos

distingue de otras plataformas que podrían estar haciendo lo mismo. Pero el estar vinculados a una comunidad académica nos da un valor de experimentación valioso. Trabajamos con pruebas y errores, porque la mayoría entramos a la radio cuando aún somos estudiantes, estamos aprendiendo y convirtiéndonos en profesionales, tomando en cuenta eso, queremos impulsar un laboratorio de medios para todo el COCOA.



Hugo Burgos:
Sí, el caso Radio COCOA es una forma de hacer las cosas que se puede extrapolar a varias facetas del colegio y de cómo pensamos las cosas, es una noción del *do it yourself*, hasta cierto punto humilde, somos profesores, somos estudiados, pero estamos aceptando un rol de *amateur,* en el cual estamos abiertos a aprender y ver qué podemos hacer. Pero eso ocurre también porque estamos en la universidad, no estamos partiendo sin ningún bagaje y creamos un espacio de aprendizaje, que también hemos tenido la capacidad de convertir en investigación. Quizás algunas veces de forma más directa y otras más indirecta, pero hemos logrado esa transformación y creo que tiene mucho que ver con el rol que queremos asumir, más allá de la horizontalidad, lo llamaría despojarnos de cualquier "titularidad intelectual". Entonces, creo que hay una actitud interesante, que si bien está amparada en la universidad, también implica una manera particular de ver el mundo y creo que nos atraviesa un subtexto teórico, a la manera de Walter Benjamin. Él es el *scholar* independiente, el *scholar* rebelde, el *scholar* incomprendido...



Miguel Loor:
Ante los paradigmas de cómo hacer nuevos medios, nunca nos hemos propuesto producir de acuerdo a las tendencias los nuevos medios. Como dice Hugo, la estructura de la radio es horizontal, pero también es una plataforma dúctil, que nunca se planteó la idea de innovar y romper con lo anterior, aunque lo digital brinde esas opciones. En esa medida, sigue siendo bastante artesanal y contracultural. Estamos proponiendo alternativas sobre cómo hacer academia, cómo hacer periodismo, cómo hacer producción audiovisual, cómo registrar música y cómo discutir sobre música. Entonces, es un nuevo medio para cuestionar los nuevos medios.



Juan Pablo Viteri:
Cuestionar a los medios en general. Y ahí hay una tensión, que es académica, pero sí una tensión con la estructura y economía de medios local, frente a los cuales tenemos un posicionamiento muy fuerte. Los medios locales prácticamente han ignorado a la música emergente en el país en los últimos 30 a 35 años y sigue pasando en muchas formas. Entonces, tal vez esta cuestión de mediar, de lograr poner ahí afuera la información y los contenidos que las grandes industrias de medios están ignorando causa una tensión. Empezamos a jugar con otras reglas, fuimos creciendo y aprendiendo qué posibilidades y qué limitaciones tenemos. Pasamos por una fase muy entusiasta en donde dijimos "estamos abriendo puertas que nunca se abrieron y solamente nos queda crecer y crecer y crecer". Pensamos que esto se iba a volver gigante, porque el internet es maravilloso y te lo permite. Y después ya nos fuimos dando cuenta de que eso no pasa, obviamente hay muchísima más libertad que los que tienen medios tradicionales. Hay muchísima más apertura a la creatividad, hay muchísima más cercanía con las bandas y con las audiencias, pero es superdifícil hacer que las comunidades crezcan, incluso en este esquema libre de nuevos medios. Y hemos visto cómo el internet también cambió, cómo estos sistemas de algoritmos que antes te permitían llegar a gente por crecimiento orgánico, fueron reemplazados por algoritmos de pago. Si no pagas circulas en una cámara de eco en la misma comunidad. En los últimos dos años, nos hemos preguntado cómo salir de ese nicho, cómo hacer crecer las discusiones sobre lo que estamos generando, y también discutir sobre lo que implican las estructuras de las economías y la economía política que siguen dominando los medios ahora. Ese conocimiento que viene desde la *praxis* es muy riguroso y sofisticadamente académico.

Hugo Burgos:

A mí me gustó el término que usó Miguel, *artesanal*, para distinguir cómo producimos y pensamos en la producción. Porque profesionalizarnos, implica asumir un sistema de códigos que construyen una manera particular de pensar, producir y formar los productos. Entonces, creo que estar en lo artesanal, *do it yourself,* hemos logrado de alguna manera abrir las puertas y las oportunidades para la difusión de la música alternativa, independiente en Ecuador. Como profesional, también vas a ser medido y puedes arriesgar al inicio, pero, si no funciona, tienes que ir hacia donde tus cifras son positivas y generar réditos para recuperar la inversión. Entonces creo que de alguna forma no es casualidad la ausencia de espacios y aunque suene feo, por un lado podemos decir que tenemos un producto de calidad en ámbito no profesional y por otro lado decir que lo profesional está mal. Esto habla mucho sobre cómo pensar no solo desde la producción, sino qué rol tiene el producto y quién es el productor. En un marco académico fuerte, hemos escogido ser *artesanos*, hemos escogido no profesionalizarnos y creo que eso sí ha sido o ha contribuido a esa vitalidad que hoy en día se percibe a través de los medios digitales. Si esto sigue, de aquí en 10 años, ¿qué será?, ¿cuál será el escenario en donde estará/estaremos produciendo y trabajando?



Juan Pablo Viteri:

Me acuerdo, Hugo, cuando me acerqué a hablar contigo por primera vez cuando fuiste mi profesor en Flacso. Me hablaste de ese texto de la economía política de la música de Jacques Attali. Donde propone una reflexión maravillosa. Dice que la música es dos cosas: es un espejo y es una profecía. O sea, la música reproduce las normas que ya rigen la sociedad, pero al mismo tiempo es el espacio donde se proponen y proyectan cambios. Y Jorge Drexler dice lo mismo en otras palabras en *Bailar en la cueva*, dice: "La música enseña, pero la música también sueña", y es esta cuestión que permite justamente pensar en posibles horizontes, habla del valor y de la razón por la que la música es un arte tan rico, tan altamente consumido y genera tantas pasiones. Y en ese sentido, creo que estamos en ese soñar, y por eso siempre estamos en esta constante sensación de emergencia y expectativa, esperando que en algún momento camine orgánicamente y lleguemos a ver cuánto hemos contribuido. Entonces yo creo que al trabajar desde los medios y desde la música, para la música, estamos en ese soñar, en poder construir esos futuros posibles donde lo independiente compita con lo *mainstream* y llegue a más personas, poner ese pedal de *gain* que les pones a las guitarras para que suene mucho más fuerte y mucho más duro y con muchísima más actitud... post(s)

Hugo Burgos, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Decano del Colegio de Posgrados, Campus Cumbayá, edificio Einstein, oficina 104, Casilla Postal 17-1200-841, Quito 170901, Ecuador. Correo Electrónico: hburgos@usfq.edu.ec

- Ph.D. Media Studies. The University of Iowa (Estados Unidos)
- MA Television, Radio, Film Production. Syracuse University (Nueva York, Estados Unidos)

Juan Pablo Viteri, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA, Campus Cumbayá, edificio Miguel de Santiago, oficina 103, Casilla Postal 17-1200-841, Quito 170901, Ecuador. Correo Electrónico: jviteri@usfq.edu.ec

- Ph.D. (c) Birmingham City University, Faculty of Arts, Design & Media (Reino Unido)
- MA Antropología Visual, Flacso (Ecuador).

Miguel Loor, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA, Campus Cumbayá, edificio Hayek, oficina 101-G, Casilla Postal 17-1200-841, Quito 170901, Ecuador. Correo Electrónico: mloor@usfq.edu.ec.

- MA in Digital Media: Technology and Cultural Form, Goldsmiths University of London

Luciana Musello, estudiante de maestría en Social Media, Culture and Society en la Universidad de Westminster. Correo electrónico: muselloluciana@gmail.com

- BA. Publicidad, Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA, Universidad San Francisco de Quito USFQ

post(s) volumen 4 • agosto - diciembre 2018 • **VIDERE** (167)



RÍO QUIETO

Obras y reflexiones: Christian Proaño
Fotografía: Juan Andrés Muñoz
Texto: Anamaría Garzón Mantilla

Christian Proaño, artista. Trabaja con ruido y formas del sonido como el paisaje o la escultura sonoras. Correo electrónico: christianproanio@gmail.com.
• MA Antropología Visual, Flacso, Ecuador
• BA Sonic Arts, Middlesex University, Londres

Anamaría Garzón Mantilla, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA, Campus Cumbayá, edificio Casa Corona, oficina 204, Casilla Postal 17-1200-841, Quito 170901, Ecuador. Correo Electrónico: agarzon@usfq.edu.ec
• MA Contemporary Art, Sotheby's Institute of Art, New York, EE.UU.

Fecha envío 15/06/2018 • Fecha aceptación 25/08/2018
email: posts@usfq.edu.ec • web: http://posts.usfq.edu.ec
post(s) Serie monográfica • agosto - diciembre 2018 • Quito, Ecuador
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA
Universidad San Francisco de Quito USFQ
DOI: http://dx.doi.org/10.18272/posts.v4i1.1317



¿Cuáles fueron los primeros sonidos que se escucharon en el planeta? En uno de los primeros capítulos de *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Murray Schafer responde sin temor a dudas: las voces del mar, las caricias de las aguas (1994, p. 15). El paisaje sonoro de las aguas se transforma según peróodos climáticos y zonas geográficas. Una gota de agua nunca suena igual a otra. Cada río tiene su propio canto. Y en la serie Río Quieto, Christian Proaño (Quito, 1978) vuelve los oídos al sonido del agua en flujo para encontrarse con el río y cantar junto a él. No es cualquier río. Es un río que atraviesa el bosque nublado y que pasa por su casa, en Mindo, a unos 80 km al noroeste de Quito.

En las obras de Christian Proaño, el sonido se entiende siempre desde una agencia política que atraviesa las relaciones sociales, desde las lecturas del espacio, los afectos, lo humano y lo no humano. Sus resoluciones pasan por el registro sonoro, pero también por la creación de elementos visuales que se extraen de su interpretación del sonido. La relación del arte con el sonido empieza a mapearse desde la publicación del manifiesto de Luigi Russolo, *El arte de los ruidos* (1913) y desde la década de los sesenta con los movimientos artísticos que desmaterializaron el arte y rechazaron la predominancia de lo visual y, como Suzanne Delehanty (1981) anota:

> La entrada del sonido, escuchado como no escuchado, en las artes plásticas anunciaba un nuevo comienzo. En este comienzo estaban la palabra, la palabra hablada, el sonido ambiental, el ruido, la música y el silencio; todos permitieron a los artistas transformar las artes visuales en un nuevo y tercer ámbito. En este ámbito, compuesto en la mente del artista por una realidad física y una metafísica, las relaciones, que una vez fueron discretas y estáticas, entre el artista, el objeto artístico y el espectador comenzaron a temblar y resonar.... El sonido anunció que la experiencia humana, siempre cambiante en el tiempo y el espacio —la sustancia de la vida misma—, se había convertido tanto en el tema como en el objeto del arte.

La experiencia de Christian Proaño en Río Quieto permite reflexionar sobre las posibilidades de registro, la desmaterialización y el acontecimiento en las práctica sonoras. Las obras que se presentan muestran un trabajo que empieza con el registro del sonido del mar y el río, con la voz del artista, entrenado en canto armónico, cantándole al río. Los textos son extractos de pensamiento que detonan el proceso de creación y los discos de acrílico intervenidos, muestran la manera en que el artista utiliza el soporte de lo musical para grabar e intervenir. Trabaja con los registros de sus grabaciones, pero también dibuja ondas en Ilustrador y dibuja frecuencias audibles. Aunque no podamos escuchar, sus discos son audibles. El ruido en la obra de este artista tiene una condición matérica: lo coge, lo lleva, lo filtra, lo amplifica y con él, construye espacios. Son espacios inmersivos. En sus dibujos, hay frecuencias y silencios.

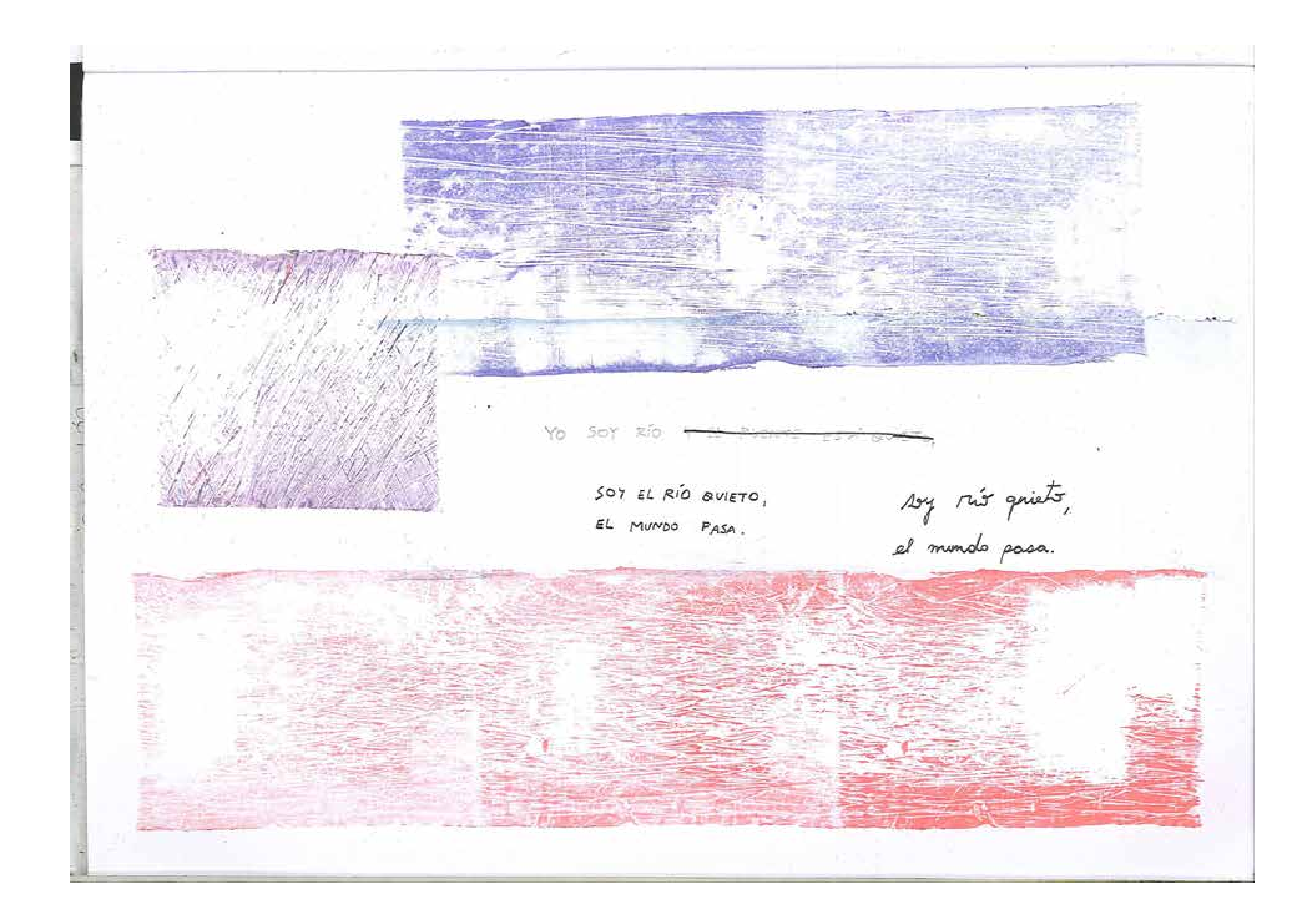
Desde su interés por el paisaje construido desde el sonido, Proaño explora las relaciones de los humanos con la naturaleza, las relaciones entre los cuerpos, la escucha, el sentido del sonido y el silencio. A continuación, las imágenes de Río Quieto acompañadas por reflexiones del artista sobre su proceso creativo. **post(s)**

Referencias bibliográficas

Delehanty, Suzanne
(1981) *Soundings: An International Survey of Sound in the Plastic Arts*. Purchase, New York: Neuberger Museum/State University of New York. Recuperado de: http://www.ubu.com/papers/delehanty.html

Schafer, Murray
(1994) *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books




YO SOY RÍO
SOY EL RÍO QUIETO,
EL MUNDO PASA.
soy río quieto,
el mundo pasa.

Me alejo de la noción de Heráclito que mete el pie en el río y el río pasa. Desde una visión budista, no veo el río como un flujo que pasa mientras yo estoy quieto, sino que yo soy el río, encarno el río. No hay separación entre él y yo. Así cambia la perspectiva en relación a la naturaleza misma.

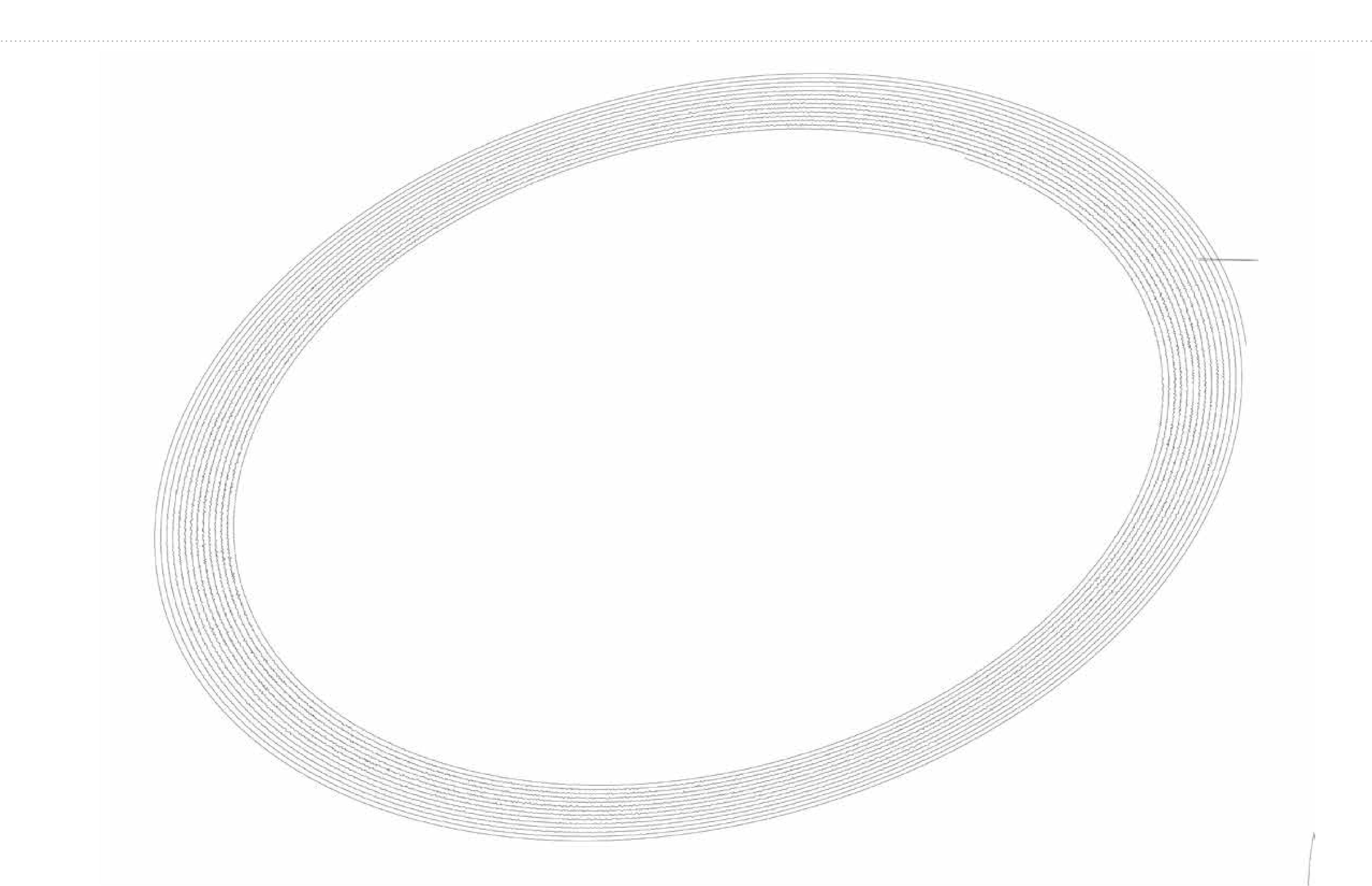
Parto de la idea del río como el deseo. Río de deseo. Torrente. Sentir el torrente de emociones y pensar en qué significa eso para mí como cuerpo, como artista. Quise ser un río vibrante.

En el canto natural armónico se entiende al cuerpo como un cuerpo vibrante, la voz pone a vibrar al mundo. Entonces, en el proceso de ser río, estaba tratando de sentir al sonido no solo con el oído y el tacto, sino también ver las vibraciones visualmente.

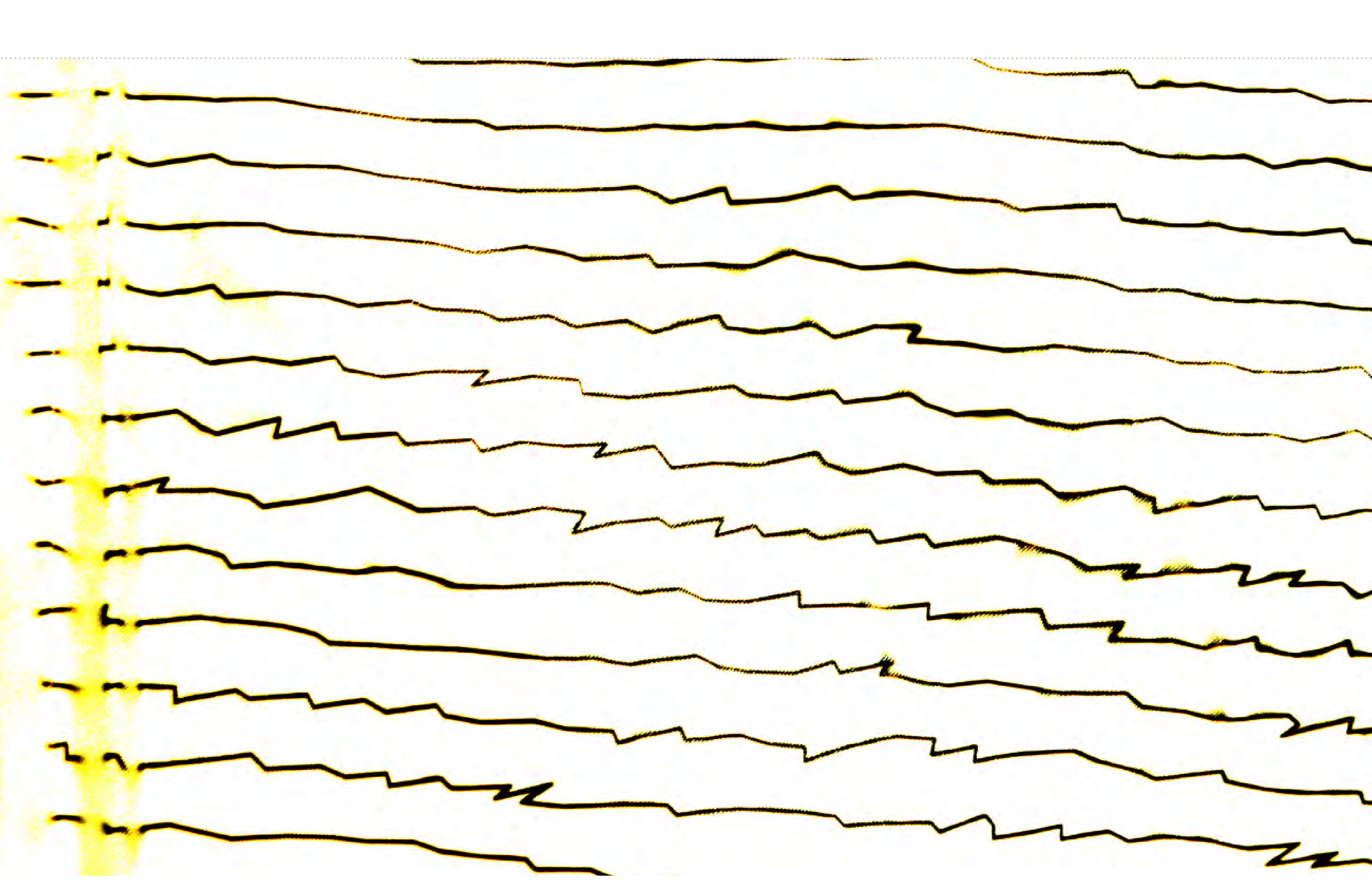
Desde que empecé con el canto armónico he estado junto a los ríos y el mar, porque el canto y el río se van filtrando mutuamente. Se construye un canto que no existe en realidad, pero se materializa en las relaciones entre los dos y se va conversando con el río. El río responde. Tiene sus frecuencias y su canto.

there is no fire like passion,
there are no chains like hate.
Illusion is a net,
desire a rushing river.

La ilusión es una red,
el deseo un río torrentoso



Esta es una serie que hice a partir del sonido del mar. Grabé en la orilla y dibujé la onda en un espiral. Antes de entrar de lleno en el río, estaba explorando los lugares del agua, las fuentes del río. El mar es la primera gran fuente, el más inmersivo, pero la vida me fue llevando al río. El sonido del río es tan distinto al sonido del mar...



Esto es parte de la investigación del paisaje sonoro. He dejado de hacer tanto ruido y me he vuelto más acústico, más discreto, con sonidos más pequeños, intervenciones más mínimas. Mantengo mi noción de ruido como lugar de encuentro, lugar de relaciones sociales y de resolución de conflictos, pero he afinado la herramienta para trabajar en los disensos que me interesan.

Los dibujos son parte del proceso de investigación. En esta, busqué en Google Maps la parte del río que estaba grabando y la dibujé sobre papel tapiz, utilizando al relieve y la topografía como al ruido. Me interesan tanto el paisaje como la voz, pensar como los murciélagos que arman topografías con los ecos.







Me interesa la intervención del hombre en la naturaleza y cómo estamos interactuando con el ecosistema. Hacemos bulla y escuchamos de vuelta. Empecé a preguntarme qué me dice el paisaje sonoro y no solo cómo lo construimos. Quiero saber cómo podemos dialogar con él y no verlo únicamente como algo construido desde lo humano.

Para construir otra relación con mi naturaleza, me fui a vivir en el bosque, junto al río, a cantar junto al río, a tocar más la guitarra acústica, con el mismo principio de entender que el ruido es un lugar social de construcción colectiva.

Quiero inscribir el paisaje sonoro en objetos que sean reproducibles con la tecnologia actual. Entiendo al disco como soporte de imagen, más que como soporte sonoro. Uso tecnologías de inscripción de información visual —programas como Ilustrador, que se usa para trabajar imágenes digitales, impresoras laser y 3d, informacion vectorial— para pensar sonoramente. Grabo con una tascam, traigo los sonidos, los convierto con un algoritmo a la información que Ilustrador entiende y dibujo en los discos.





Llevo los discos al río para completar el ciclo. El disco está grabado ya, el sonido es portátil y lo llevo para que sea del río. Que se moje, que escuche el río, que sea el río, al final, es el río. Uso acrílico por la transparencia, para que se vea el cielo, para que el río vea al cielo pasar.





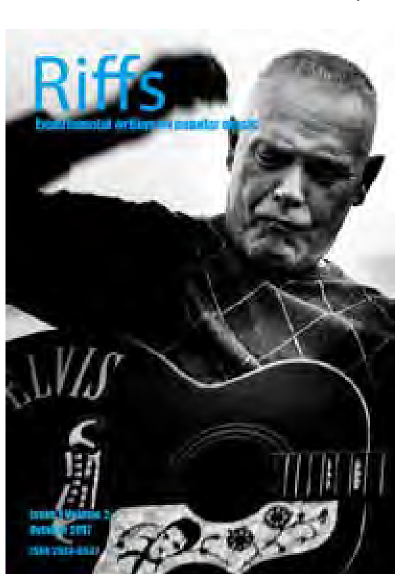
Ensayos sobre la práctica artística

RIFFS: UN EXPERIMENTO EN LA ESCRITURA DE INVESTIGACIÓN Y PUBLICACIÓN SOBRE MÚSICA POPULAR

Sarah Raine - Craig Hamilton
Traducción: Juan Pablo Viteri

Riffs[1] nace como un grupo de escritura del que somos parte en Birmingham City University. El grupo está coordinado por el profesor Nick Gebhardt, quien nos ha motivado a repensar críticamente las formas en las que comunicamos la investigación, y a considerar a la escritura como una habilidad que debe ser desarrollada y refinada como cualquier otra habilidad académica. Nuestras ideas, en principio, encontraron hogar en un blog privado, las piezas se publicaban antes de las sesiones del grupo y solamente las leían otros miembros. Mientras escribíamos, nos dimos cuenta de que, escribiendo ficción o poesía, creando nuevas formas de escritura que emergieron de nuestras investigaciones, desarrollamos la capacidad de comunicar de manera más clara nuestras observaciones e ideas sobre música popular. Queríamos compartir esto con otras personas y, más que eso, deseábamos descubrir el lugar al que estas aproximaciones experimentales a la escritura sobre música popular podían llevar nuestro entendimiento y expresión académica más allá de nuestro grupo de escritura.

Para generar un espacio para esto, creamos *Riffs,* con lxs integrantes del grupo de escritura como parte del comité editorial. Algunxs de nosotrxs teníamos experiencia trabajando para *journals* en línea, y en



Riffs 'Surge in Spring' edición especial zine (abril, 2018)

1 http://riffsjournal.org/

Sarah Raine, Research Fellow, Birmingham Centre for Media and Cultural Research, Faculty of Arts, Design and Media, Birmingham City University. sarah.raine@bcu.ac.uk
• Ph.D Media and Cultural Studies, Birmingham City University
• MA Material Anthropology, Oxford University

Craig Hamilton, Research Fellow, Birmingham Centre for Media and Cultural Research, Faculty of Arts, Design and Media, Birmingham City University. craig.hamilton@bcu.ac.uk
• Ph.D Popular Music Studies, Birmingham City University
• MA Music Industries, Birmingham City University

Fecha envío 25/06/2018 • Fecha aceptación 14/08/2018
email: posts@usfq.edu.ec • web: http://posts.usfq.edu.ec
post(s) Serie monográfica • agosto - diciembre 2018 • Quito, Ecuador
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA
Universidad San Francisco de Quito USFQ
DOI: http://dx.doi.org/10.18272/posts.v4i1.1318



conjunto desarrollamos un método de trabajo a través de un proceso de prueba-error, tomando prestados plantillas y procesos de otros lugares, pero siempre procurando mantener abiertas las posibilidades para la variación y la experimentación. Por ejemplo, tenemos una *Política Punk de Referencias*: "si funciona, úsala", y cada edición se basa en la premisa de que puede ser interpretada de distintas maneras por académicxs que trabajan distintos áreas y géneros musicales.

Nuestro primer número fue publicado en una edición impresa limitada y en versión *online* (de acceso libre) en febrero de 2017, con el profesor Gebhardt como editor invitado. Incluimos dos piezas visuales de dos jóvenes fotógrafos independientes, y seis piezas escritas que asumieron aproximaciones alternativas a la investigación y expresión sobre música popular. Motivadxs por nuestra habilidad de concretar los procesos, pedimos al Dr. Simon Barber (Birmingham City University) que sea el

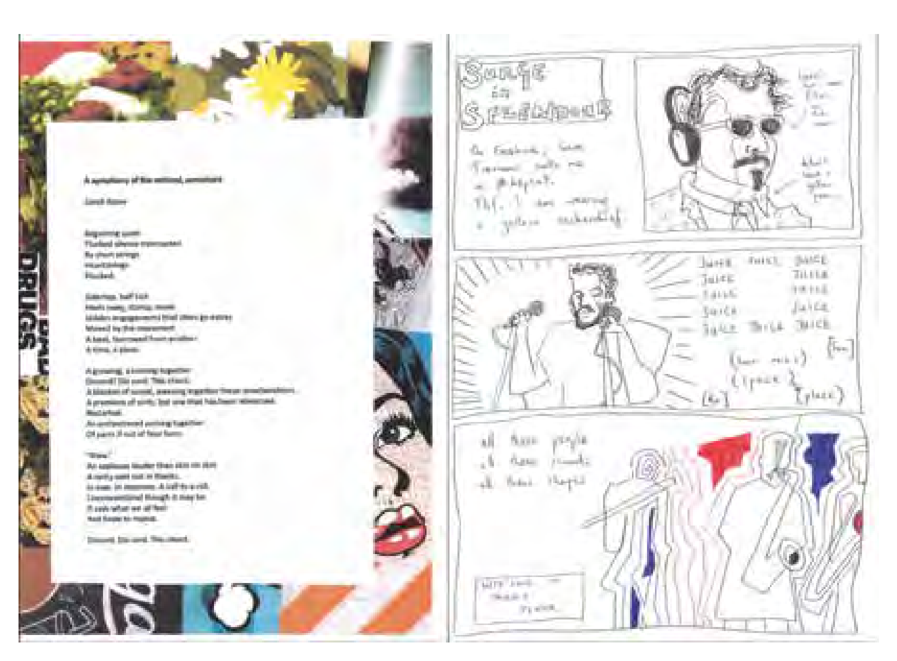


Editorial e ilustraciones hechas por Juice Aleem para *Riffs*, en la edición especial 'Surge in Spring'.

editor invitado de la siguiente edición sobre composición musical, que fue publicada en octubre de 2017. Esta edición nuevamente empujó los límites de lo que implica hacer una revista académica, incluyendo partituras y exigiéndonos reconsiderar las relaciones entre la edición impresa y la versión disponible en la página web.

Este año hemos explorado la relación entre la crítica periodística y la académica de música popular con Lara Snapes, escritora de música y cultura (*The Guardian*, Pitchfork), como editora invitada, y estamos preparando un número sobre sound system y reggae, con el Dr. Simon Jones (autor de Scientists of Sound[2]) como editor invitado. Al incluir aportes de la academia y del periodismo en una sola edición, jugando con el formato de la reseña académica de un libro y ofreciendo una sección en pedagogía experimental sobre música popular en el siguiente, estamos

2 https://www.amazon.co.uk/Scientists-Sound-Portraits-Reggae-System/dp/197359515X



Piezas de Nicolas Pillai y Sarah Raine para *Riffs*, en en la edición especial 'Surge in Spring'.

empujando a *Riffs* a ser un espacio cambiante y en constante desarrollo, una revista académica que se adapta a los temas de cada edición.

Inspirados por el apoyo creativo e innovador de nuestros tutores de posgrado (PGR Studio[3]), e influenciados por la cultura material de los *fandoms* de música, el comité editorial de *Riffs* crea ediciones especiales en formato *zine,* que buscan crear una documentación física pero empática de eventos como conferencias ('Beyond Borders'[4], Birmingham, julio de 2017) y eventos musicales ('Surge in Spring'[5], Birmingham, abril de 2017). Armados con papel A3, revistas, goma y una confiable fotocopiadora, encomendamos contribuciones al principio del evento, establecemos un *deadline*, conformamos un comité editorial y distribuímos copias en papel a los asistentes al final del día. Esto no solo nos da la oportunidad de crear una estética visual distinta para el *journal*, sino que nos permite producir aproximaciones novedosas y diversas para considerar críticamente a la música, ya que podemos inspirarnos en los sucesos que se desarrollan en el evento. La publicación es ensamblada en tiempos limitados y reflexionamos después del proceso de publicación en lugar de hacerlo durante.



Riffs edición especial 'Beyond Borders' (julio 2017). Trabajo de diseño: Bethany Kane

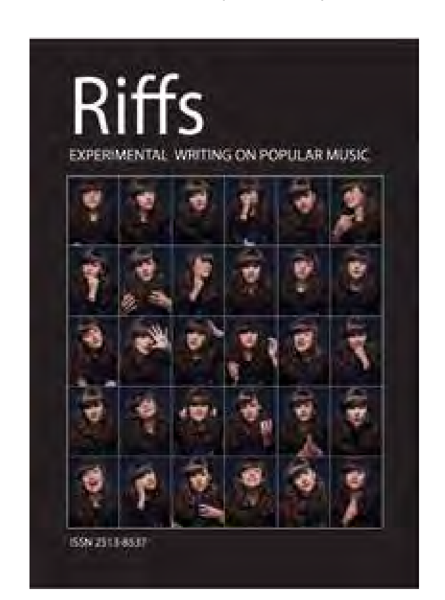
Tanto las ediciones regulares como las ediciones especiales en formato *zine* se contraponen a las expectativas tradicionales para una publicación académica. Como comité editorial, criticamos y revisamos

3 http://pgr-studio.co.uk

4 http://riffsjournal.org/issues/special-edition-beyond-borders-july-2017/

5 http://riffsjournal.org/2018/04/24/riffs-producing-a-zine-journal-in-day/

de cerca cada contribución para asegurarnos piezas de alta calidad, pero también motivamos originalidad y experimentación, en lugar de poner énfasis en políticas editoriales y guías de estilo. Continuamos autopublicándonos y trabajando con empresas DIY (auto-gestionadas) para lograr que nuestra revista se imprima. Hacemos que los artículos sean descargables, accesibles a cualquiera para evitar las limitaciones que implica el pago por el acceso a ciertas revistas académicas. También alentamos a nuestros estudiantes a involucrarse desde el diseño y el manejo en redes hasta el hacer comentarios editoriales en las piezas durante la revisión. Ahora hemos establecido un patrón de publicación, cambiaremos nuestro enfoque nuevamente y, considerando la relación entre la versión web y la impresa, la formas en las que podremos financiar la revista en un largo plazo sin prescindir de su accesibilidad, y mirando más críticamente a lo que estos abordajes experimentales de la escritura y publicación de música popular pueden ofrecer a investigadores y a editoriales académicas.



Imágenes de portada de Anna Palmer, hecha por Ian Davies
Trabajo de diseño: Ian Davies y Rhiannon Davies

De nuestra experiencia hasta ahora, hacer las cosas de manera distinta incrementa el acceso no-académico a la investigación sin reducir la complejidad y sofisticación del argumento. Acerca a contribuidores no académicos y derriba los muros que separan al interior de la universidad del "mundo real" en el exterior. Las formas en las que se comunican las ideas están envueltas en las mismas ideas y se convierten en sí mismas en un nivel de comunicación y mensaje. Estas formas aclaran que el conocimiento viene en un rango de diferentes envolturas, y que son las percepciones que deducimos de ellas y su potencial aplicación para la comprensión de otros problemas lo que hacen a la investigación valiosa.

En resumidas cuentas, negocia con varios factores que enfrenta la academia hoy: la separación de los académicos de la sociedad, el acceso al conocimiento, las limitaciones de las formas tradicionales de hacer investigación, y el uso de formas de escritura académica que excluyen antes que comunican.

Para cada uno de nosotrxs como investigadorxs de música popular, estas formas son más que experimentación. Se han convertido en aspectos centrales de las formas en las que escribimos y consideramos a la música popular. Cada uno de nosotrxs presentó investigaciones doctorales no tradicionales, y continuamos escribiendo y presentando textos académicos que activamente consideran las formas en las que los comunicamos como parte de la metodología. Hacerlo así nos brinda la confianza para escribir sobre sistemas complejos y a veces abstractos (como el Big Data y algoritmos relacionados con la música) y experiencias musicales que presentan múltiples capas (por ejemplo, escenas musicales multigeneracionales).

Involucrarse con la música como individuo es complejo y siempre cambiante. Nuestros involucramientos son emocionales, complejos y poéticos. Estos envuelven nuestras propias identidades y las identidades de los otros. Son inacabados y continuos, contradictorios, mundanos y reveladores.

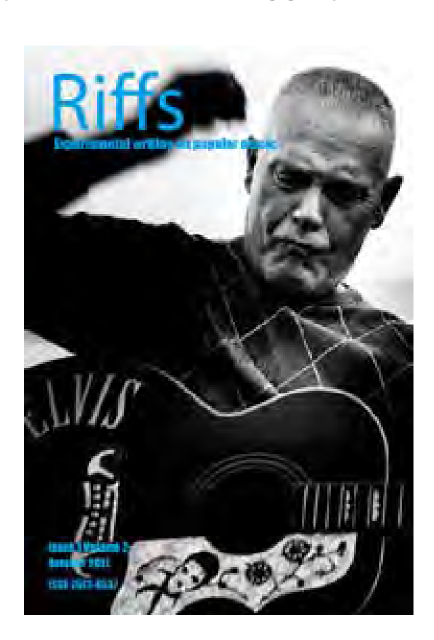
Enfrentamos el hecho de que escribir sobre música debe involucrar todas estas cosas y transmitirlas al lector. *Riffs* es solo una forma de compartir este mensaje.
post(s)

RIFFS: AN EXPERIMENT IN WRITING ABOUT RESEARCHING, AND PUBLISHING ON POPULAR MUSIC

Sarah Raine - Craig Hamilton

Riffs[1] emerged out of a writing group at Birmingham City University. The group, run by Professor Nick Gebhardt, emerged as a space to critically consider the ways in which we communicate research, and to regard writing as an academic skill to be developed and refined, like any other scholarly skill. Our ideas initially found a home on a private blog, where pieces were posted before each writing group session for members to read. As we wrote, we realised that by writing fiction, poetry, or by creating new forms of writing that grew out of our research, we were able to more clearly communicate our observations and ideas about popular music.

Riffs was set up as a space where we could share this writing with others and explore how novel approaches to writing about popular music could take academic understanding and expression beyond our writing group. The participants of the writing group became editorial board members. A couple of us had experience working for online journals, and together we developed a trial-and-error working process, borrowing templates and procedures from other places, while always trying to maintain the possibility for variation and experimentation. For



Riffs 'Surge in Spring' special zine issue (April 2018)

1 http://riffsjournal.org/

Sarah Raine, Research Fellow, Birmingham Centre for Media and Cultural Research, Faculty of Arts, Design and Media, Birmingham City University. sarah.raine@bcu.ac.uk
• PhD Media and Cultural Studies, Birmingham City University
• MA Material Anthropology, Oxford University

Craig Hamilton, Research Fellow, Birmingham Centre for Media and Cultural Research, Faculty of Arts, Design and Media, Birmingham City University. craig.hamilton@bcu.ac.uk
• PhD Popular Music Studies, Birmingham City University
• MA Music Industries, Birmingham City University

Fecha envío 25/06/2018 • Fecha aceptación 14/08/2018
email: posts@usfq.edu.ec • web: http://posts.usfq.edu.ec
post(s) Serie monográfica • agosto - diciembre 2018 • Quito, Ecuador
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA
Universidad San Francisco de Quito USFQ
DOI: http://dx.doi.org/10.18272/posts.v4i1.1319



example, our *Punk Referencing Policy* is: “if it works, use it”. Each issue is based upon a prompt which holds the potential to be interpreted in a range of different ways by scholars working on different areas or genres of music.

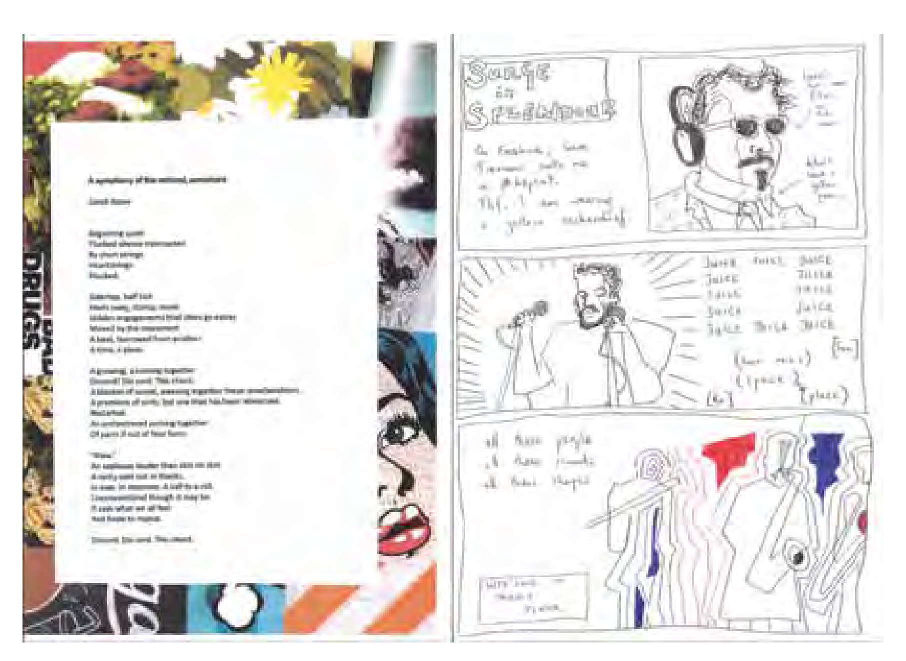
Our first issue, guest edited by Professor Gebhardt, was published in limited edition print and online through an Open Access framework in February 2017. We included two visual pieces from young, independent photographers, and six written pieces that took alternative approaches to researching and writing about popular music. Encouraged by our ability to get stuff done, we asked Dr. Simon Barber (Birmingham City University) to guest edit the next issue on songwriting which was published in October 2017. This issue again pushed the limits of the journal by including visual scores, and by challenging the boundaries between the printed journal and the *Riffs* website.



Editorial and illustrations by Juice Aleem for *Riffs* 'Surge in Spring' special zine issue

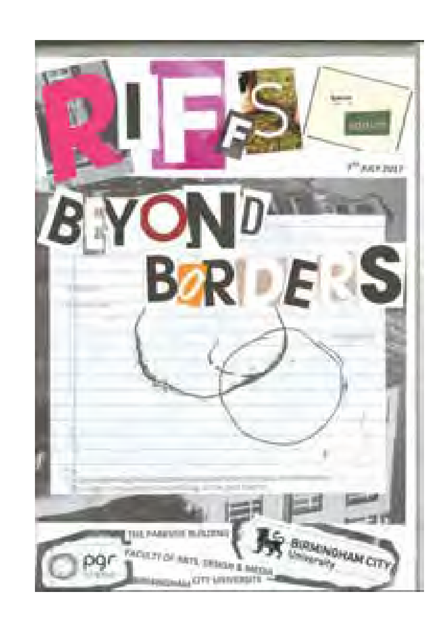
The current issue, guest edited by music and culture writer Laura Snapes (The Guardian, Pitchfork), seeks to explore the relationship between journalistic and academic critique of popular music. Additionally, we are in the process of preparing an issue on sound system and reggae, guest edited by Dr. Simon Jones (Scientists of Sound[2]). We continue to explore *Riffs* as a changeable and evolving space which adapts to the topics of each issue. The journal seeks to put contributors from academia and journalism in conversation with each other, while playing with the form of the academic book review, and offering a section on experiential pedagogy in popular music.

2 https://www.amazon.co.uk/dp/197359515X/ref=rdr_ext_tmb



Pieces by Nicolas Pillai and Sarah Raine for *Riffs* 'Surge in Spring' special zine issue

Inspired by our creative and innovative postgraduate support staff (of the PGR Studio[3]) and by music fandom material culture, the *Riffs* editorial team have also created *zine* —special issues which aim to create a physical but sympathetic documentation of happenings, such as conferences ('Beyond Borders'[4], Birmingham July 2017) and music events (such as 'Surge in Spring'[5], Birmingham April 2017). Armed with A3 paper, magazines, glue, and a trusty photocopier, we commission contributions at the beginning of each event, set a deadline, commission an editorial, and hand out paper copies to event attendees at the end of the day. This provides the opportunity for creating a different visual aesthetic for the journal, and for producing novel critical approaches to music inspired by happenings, put together under time constraints, and reflected upon after, rather than during, the process of publication.



Riffs 'Beyond the Borders' special zine issue (July 2017)
Design work: Bethany Kane

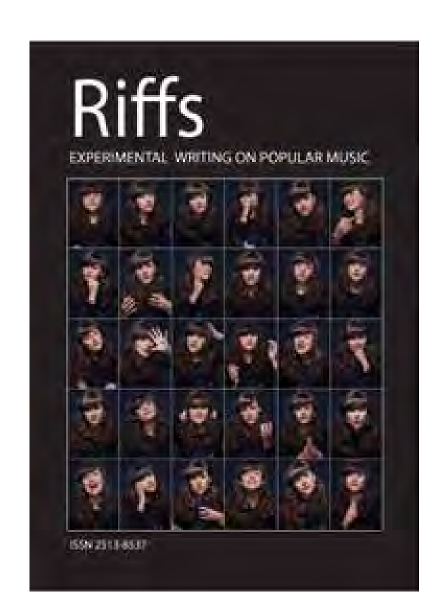
Both the regular issues and the *zine* special issues push against traditional expectations of academic publishing. As an editorial board, we closely critique and review each contribution to ensure high quality pieces, while also encouraging originality and experimentation in place of editorial policies and style guides. We continue to self-publish and to work with DIY companies to get our journal printed, while ensuring accessibility

3 http://pgr-studio.co.uk

4 http://riffsjournal.org/issues/special-edition-beyond-borders-july-2017/

5 http://riffsjournal.org/2018/04/24/riffs-producing-a-zine-journal-in-day/

for everyone and avoiding pay-walls by making the articles openly available for download. We also encourage our students to get involved at every stage of the process; from design and social media to editorial comments on the pieces during review. Now that we have settled into a pattern of publishing, we will again be changing our approach while considering the relationship between the website and the printed copy, the ways in which we can finance the journal long-term without removing access, and by looking more critically at what these experimental approaches to writing and publishing popular music can offer researchers and academic presses alike.



Cover images of Anna Palmer by Ian Davies
Design work: Ian Davies and Rhiannon Davies

From our experiences so far, doing things differently increases non-academic access to research without reducing the complexity or sophistication of the argument. It brings in non-academic contributors and breaks down the walls between the university and the "real world". The way that ideas are communicated are wrapped up in the ideas themselves, and become one level of communication and message in themselves. This process makes evident that knowledge comes in a range of different packages, and that it is the insights that we glean from these and their potential application in the understanding of other issues that make research valuable. In short, our approach deals with many of the issues facing academia worldwide – the separation of academics from society, access to knowledge, the limitations of traditional forms of research, and the use of academic writing forms to exclude rather than to communicate.

For us, as popular music researchers, these forms are more than an experimentation. These have become central to the way in which we write about and consider popular music. Indeed, each of us submitted non-traditional doctoral theses, and continue to present and write papers that actively consider means of communication as part of our methodology. In doing so we are confident in writing about complex and, at times, abstract systems (such as music-related Big Data and algorithms), and multi-layered musical experiences (for example, within a multigenerational music scene).

Engaging with music is complex, ever-changing, emotional, and poetic; it entails both our own individual identities, and the identities of others. It involves ideas of and experiences of time and of place. It is always unfinished, ongoing, contradictory, mundane and revelatory. Our proposal is based on the premise that writing about music should engage with all these experiences and convey them to the reader. *Riffs* is one way to share this message. **post(s)**

ANTICIPANDO EL PASADO: UNA REVISIÓN DEL TRABAJO Y LA COLECCIÓN DE ARTURO CASTILLO

Rolando H. Guzmán
Fotografías: Jessica Rosen



Arturo Castillo en su colección.

Rolando H. Guzmán artista, curador e investigador del Centro de Creación Archivo y Difusión de Documentos de Arte Sonoro en México (CCADDASM). Correo electrónico: lanoisyone@gmail.com.

Fecha envío 2/08/2018 • Fecha aceptación 5/11/2018
email: posts@usfq.edu.ec • web: http://posts.usfq.edu.ec
post(s) Serie monográfica • agosto - diciembre 2018 • Quito, Ecuador
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA
Universidad San Francisco de Quito USFQ
DOI: http://dx.doi.org/10.18272/posts.v4i1.1320

Mi práctica se encuentra entre la investigación en/sobre/de archivos, la curaduría, la escritura, la composición y la producción de arte y música. Soy curador de Umbral, espacio y festival que centra su investigación en prácticas alrededor del sonido junto con Gudinni Cortina desde el 2013. Actualmente coordino distintos proyectos de investigación en el CCADDASM (Centro de Creación, Archivo y Difusión de Documentos de Arte Sonoro en México), institución artística que, a través de distintos acervos, centra sus focos en las grandes grietas de la historiografía del arte sonoro en México, así como en investigaciones críticas sobre archivos de artistas y agrupaciones relacionadas a las prácticas sonoras que abren preguntas sobre la categorización y definición de las prácticas contemporáneas experimentales que devienen en exhibiciones de distinto corte. Actualmente estoy desarrollando dos proyectos curatoriales: *Imagínate todo aquello que no podrías imaginarte nunca. Revelaciones de la experimentación en los ochenta a través del archivo de Ángel Cosmos*; y *Distrito Federal y anticipando el pasado: Una revisión del trabajo y la colección de Arturo Castillo,* de dónde parte el texto reflexivo que presento a continuación.





Día 1.- 00:16

El texto que haga para el bro no puede ser un texto normal. Este texto no debería intentar desmenuzar la práctica de alguien y darle un orden… ¿para qué? Me gustaría mejor meterme dentro de la cabezota del Padre y que fuera él quien escriba el texto… o no… Bueno, creo que de cualquier manera servirán todas las horas escuchando discos en el estudio; yendo a "Las Pechus", a "Los Caldotes", "La Corrida", "El Cha Cha Cha", recorriendo Balderas y La Lagunilla por Joyas. Aunque me interesa hacer visible todo lo importante del trabajo de Arturo que no ha sido puesto en las "grandes" investigaciones sobre prácticas alrededor del sonido en México. (Bueno, seamos honestos, tampoco es que haya aún una historia sobre eso escrita, existen relatos, mitos, iluminaciones). Creo que también sería importante resaltar eso que casi siempre se fuga, y es que no hay una sola división entre la vida y el trabajo del Padre (ni en la de ninguna persona) y las caminatas, las desveladas, las ventas, las pláticas, la investigación, el cuidado, la pedagogía deben ser tomadas en cuenta de manera horizontal y profunda una por una para poder dar cuenta de lo singular y la emergencia de un proyecto como una exhibición. Bueno... tampoco le he preguntado aún sobre la exhibición. De lo que estoy seguro es de que, para todo este proyecto curatorial, los viniles tienen que quedar en segundo plano. Creo que lo importante en el trabajo de Arturo es esta pedagogía radical que va tejiendo en ti conforme lo vas conociendo. Entonces, habrá que buscar.

(00:41)

Es poco sabido fuera de México que, a pesar de contar con un gobierno "democrático", a partir de la masacre de estudiantes en Tlatelolco el 2 de octubre de 1968[1], comenzó a haber una censura y una *guerra sucia* contra cualquier manifestación cultural alternativa, hasta ya entrada la década del ochenta.

Dado que la información era muy difícil de conseguir, materiales como revistas, discos, catálogos y en general cualquier registro relacionado con l*o raro, lo alternativo, lo marginal*, etc. se instauraron distintas formas de acceder a dicha información. Una de ellas fue teniendo los recursos para poder viajar y comprar dichos materiales –cosa que muy poca gente lograba–; otra más, era tener a alguna de esas personas antes mencionadas que pudiera viajar y pedirle algo que pudiera encontrar. Cualquier cosa. De cualquier manera, al regreso, teniendo o no el encargo, ibas a tener acceso a lo que muy poca gente obtenía en ese momento: información

No debe malentenderse y entonces pensar que México era una ciudad/pueblo –que de alguna manera lo era– donde no sucedían cosas.

Siempre existieron prácticas que utilizaron el mismo contexto desfavorable para hacer un análisis de esa realidad social a través de distintos tipos de prácticas, si bien no todas artísticas, todas con la intención de hacer una respuesta a las necesidades de su realidad cercana, pensando más en función de las personas que de algún mercado o ambición política.

1 Que cabe mencionar que hasta el momento no se sabe la cifra de las personas que fueron asesinadas por el Estado. Esto por la clasificación de los documentos relacionados con este suceso. A partir de los 50 años de la masacre, se comienza a hacer la desclasificación de los documentos lo cual dará nuevas versiones acerca de la supuesta *verdad histórica*.

Día 2.- **00:43**

Una de mis hipótesis para especular la forma en como Castillo entró en esta adicción por coleccionar cosas –como él mismo lo describe– y también el ánimo de compartir y de cuidar, es quizás por su mismo contexto y forma de vida durante la infancia y adolescencia. Arturo Castillo llega al entonces Distrito Federal en 1978 con 15 años de edad después de vivir en una zona rural a las afueras de Querétaro y con carencias. El Padre me cuenta cómo comenzó a interesarse por la música a través del cine, yendo a las muestras de cine de la Cineteca Nacional. A través de sus historias, se dejan ver micro (¿o macro?) historias como la división cultural y socioeconómica que existía –y sigue existiendo– entre el norte y el sur de la ciudad, pues los foros culturales más importantes y también los únicos que contaban con contenido "alternativo" se encontraban en esa zona, como la Cineteca Nacional, la tienda de discos Hit 70, La Sala Ollin Yoliztli, MUCA UNAM, etc. También me cuenta que, a través de esas visitas-viajes al sur de la ciudad, comienza años más tarde a introducirse al underground de esa época. Comienza a conocer a personas como Carlos Alvarado, de la Banda Chac Mool; Carlos Robledo y Walter Schmidt de la banda Size; entre otras personas que no necesariamente eran artistas, pero tenían afición/adicción por coleccionar discos, libros, cómics, objetos.
—Yo lo quería todo.
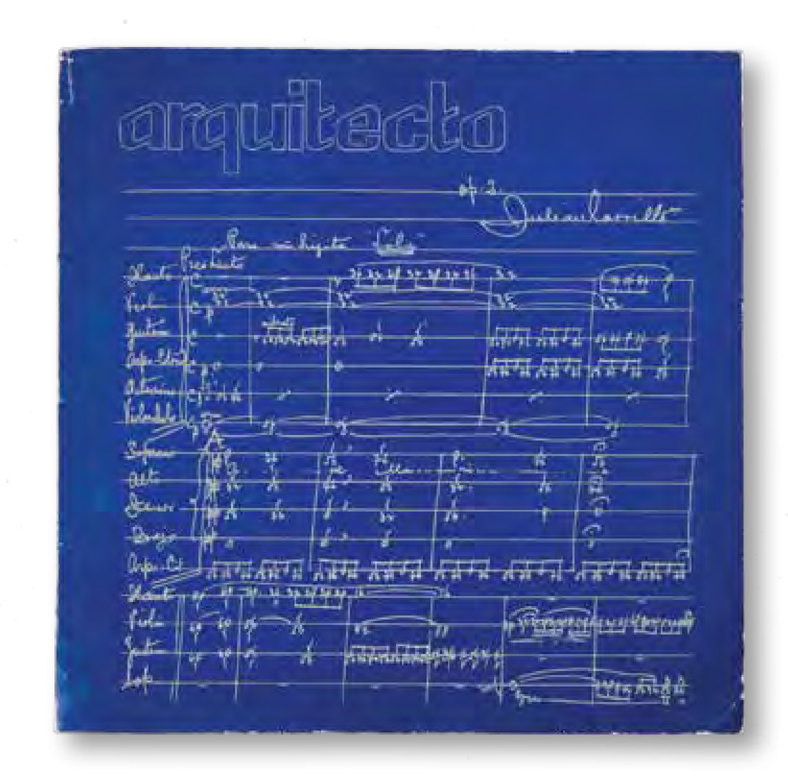
***

En este punto, aún no sé cómo es que comienza a vender/coleccionar discos…

///

Leyendo esta parte que llevo escrita me parece como que muy lejano todo, pareciera como que lo estoy diseccionando con una bata de doctor frente a una clase de medicina mostrando el funcionamiento del cerebro. Pero eso se le hace a los muertos.

(01:31)



Lo que sucede en México y en muchos de los países que se encuentran en momentos dictatoriales es que las prácticas artísticas y contraculturales se resguardan en espacios periféricos o marginales y a su vez cobran una perspectiva política.

Durante esa época, comienzan a surgir distintos tipos de colectividades que crean diferentes dispositivos de circulación, exhibición y producción que revelan el descontento, la rebelión, la resistencia de una juventud que no se podía quedar de brazos cruzados.



En el campo del arte, comienzan a surgir grupos de artistas que, a raíz de los movimientos estudiantiles y obreros de finales de la década del sesenta, comienzan a enfocar su producción a proyectos que se insertan en movimientos de protestas como es el caso del grupo Germinal[2], quienes crean mantas que acompañan marchas y protestas de distintos tipos.

El espacio de exhibición es la protesta.
La obra no es la manta, es el mensaje.

Otros dispositivos que circulan subterráneamente son revistas como *Piedra Rodante* –la versión mexicana de la revista *Rolling Stone*– y *El Corno Emplumado*, que pusieron en conjunto a artistas, poetas, escritores a mostrar las formas de expresión alternas a las institucionales. Un detalle interesante de *El Corno Emplumado* fue que, además de ser editada con el dinero de sus creadores, la poeta Margaret Randall y Sergio Mondragón, contó con el apoyo de distintos artistas como Herman Hesse, Allen Ginsberg, William Burroughs, quienes donaron dinero para que la revista siguiera existiendo.

Por otra parte, los gobiernos dictatoriales disfrazados de democracia contaban con sus dispositivos propios de resistencia. Métodos como la "revisión de antecedentes" o los interrogatorios para "prevención del delito" servían como formas de intimidación a la juventud para hacer notar que, por la ropa que vestían, la forma en cómo tenían el cabello eran ya propensos a algún tipo de violencia y represión.

Si bien Arturo Castillo nació en la década de los sesenta, ninguna de estas cosas le serán extrañas ni indiferentes. Él también creció en un contexto político casi dictatorial, teniendo temor de la policía, acudiendo a lugares periféricos. Ese es el contexto donde se desarrolla la melomanía de este agente.

2 Germinal fue uno de los grupos más jovenes de esta generación y estuvo conformado por artistas de La Esmeralda. Desde un principio su trabajo estuvo muy relacionado, más que con la producción de arte, con la creación de vínculos sociales con distintos sindicatos de trabajadores y movimientos sociales que intentan realizar un nuevo muralismo, esta vez aplicado a mantas.

Día 3.- 01:03

Las comidas con El Padre son ya una costumbre. Pedazos de historia comienzan a hilvanarse, se interconectan e inconexan con otras historias. Los años de Noise Department en la San Rafael; su llegada a la ciudad; los encuentros con personas como Mario de Vega, Mantuvo Montero, Gudinni Cortina, La Lagunilla y El Chopo como punto de partida, los viajes al Festival Cervantino. Escuchar estas historias me pone a pensar acerca de la importancia de visibilizar estas prácticas alternas (?) y ponerlas en la misma discusión que el análisis de la producción de arte.

Gestoras como Helen Escobedo; curadores/artistas como Ángel Cosmos (1949-1993) o coleccionistas como Arturo Castillo son un claro ejemplo de prácticas alternas de producción en el campo de las prácticas artísticas en México. ¿Cómo poder articular un dispositivo curatorial que no necesariamente muestre las "obras" –que en este caso serían los vinilos– sino más bien la forma de trabajo? En otras palabras, ¿cómo evidenciar esa producción alterna del Padre?

///

Aún no descubro como comenzó a vender los discos, aunque tengo más pistas de cómo llegó a donde está ahora. Tampoco quiero forzar nada hasta que sea necesario. Sigo sin comenzar el texto realmente pues le sigo viendo distancia. Pasa que creo que necesito preguntarle directamente algunas cosas fuera de esta cosa más abierta e informal.

Este segundo ejercicio, aunque más personal sigue teniendo una distancia que no me logra gustar.

(01:47)

¿A qué nos referimos cuando hablamos de lo mexicano en una colección tan heterogénea como esta?

Si bien, la colección de Castillo alberga muchas de las rarezas más singulares de la historia de la música grabada en México, habrá que hacer un recuento y darnos cuenta de que muchas de las singularidades que existen dentro de esta colección tienen que ver con tener piezas fundamentales del *avant-garde* internacional en México. En ese sentido, teniendo en cuenta lo que dijimos anteriormente con la dificultad de conseguir documentos



e información, Arturo Castillo crea distintas estrategias de distribución y venta que fueron muy importante para la época cuando escuchar un disco desconocido era encontrarse con una mina de oro.

Por una parte, es muy complicado darle un sentido estrictamente de identidad nacional a esta colección y mucho menos a la práctica de Arturo Castillo, que fue justamente, traer música rara de disqueras a lo largo del mundo que no llegaban a la ciudad o llegaban a precios difíciles para estudiantes o personas de clase media y baja. Quizá podríamos hablar de lo singular en México de tener una instancia de ese tipo y que si bien lo que Arturo

distribuye no habla de la identidad mexicana, lo hace la forma en cómo lo distribuye: en los Tianguis Culturales de la ciudad: el Tianguis del Chopo y La Lagunilla. Si bien, en el Tianguis Cultural del Chopo desde mediados de los ochenta se intercambiaban y vendían casetes y vinilos siempre eran discos clásicos de la contracultura. Es decir, clásico del rock y algunas cosas –rara vez– de *Rock in Opposition*. Para poder acceder a un catálogo especializado eran necesarias principalmente dos cosas: información y dinero.



Castillo revierte esta ecuación al crear una de las tácticas más interesantes de distribución. Juntar y hacer que su melomanía fuera capitalizable al mismo tiempo que bajaba los precios de venta de todos los catálogos de música vanguardista de la época en nuestro país. La táctica consistía en comprar distintos discos de los catálogos de disqueras como Sub Rosa, Staalplaat Recommended Records, entre otras y hacer copias en casete. Esto hacía que, en lugar de vender una unidad por 400 pesos, pudiera vender 100 unidades por 20 pesos. Casi todo el dinero era reinvertido para comprar materiales cada vez más difíciles de conseguir y especializar aún más el catálogo que tenía. Mientras su melomanía aumentaba, también lo hacía el catálogo y el acceso que había a música de ciertos géneros y disqueras hasta llegar a *los inconseguibles* y *esenciales para los coleccionistas*.

Durante el tiempo que trabajó en el Chopo, otra de las técnicas que hizo en términos de distribución y fomento a la escucha, fue el poder escuchar todo lo que te llevabas antes de comprarlo. Cuenta Castillo que tenía un espacio para dejar a las personas escuchar lo que compraban. Esto hacía que aunque compraras cuatro casetes, tuvieras la oportunidad de escuchar muchos más. Por último una de las cosas que me parecieron curiosas es que también contaba con una estrategia de venta y un sello particular. En los últimos segundos del casete, Incluía algunos segundos de otro para lograr crear interés por diferentes tipos de música.

Con los años y quizá por observar de cerca el trabajo que ciertas disqueras tenían un por el trabajo de sus compatriotas, es que Castillo comienza a dar la vuelta hacia México y a buscar las disqueras que habían existido allí y los proyectos que fueron registrados en vinil y la cantidad producida o los canales de distribución que fueron utilizados que eran desconocidos.



A su vez, y por el trabajo de coleccionismo tan minucioso que tiene, es que nace otro tipo de colecciones.

Las colecciones de *tapes* que él mismo fabricaba; la de cd-r grabados de viniles con los que no se puede quedar, la colección de los vinilos indispensables extranjeros, la de las joyas mexicanas, en fin... Es interesante ver que no solo existe un registro de lo que tiene, sino también de donde se encuentran los vinilos que vende y de su tránsito por la tienda.

Día 4.- 00:23

Usualmente tengo una aversión hacia las personas que dicen que antes las cosas eran más complicadas y que ahora, con la época del internet, tenemos la vida arreglada en términos de información. La posición de Arturo es esa, aunque además de eso, apela a la materialidad del objeto. Cuando tocamos ese tema, habla de cómo, durante los ochenta y noventa, existía una emoción de encontrar un catálogo de alguna disquera con imágenes o de la imposibilidad de escuchar la música y guiarse por reseñas e instinto cuando los comprabas por correo. En lo personal me considero una especie de bibliofilo y en eso concuerdo con él. No es posible comparar la materialidad del objeto con la información que contiene. Pienso que, en lugar de pensar en una desaparición del aura, podríamos decir que es una transmutación. En el caso de un libro, podemos pasar la información a un PDF, pero el grosor de la hoja, su olor, el tamaño condicionan y cambian la lectura. La mirada de Castillo no es nostálgica, tiene que ver con las singularidades que otorgan los formatos o el contexto. Se siente una pasión por la investigación salvaje. A pesar de ser un vendedor muy bueno, lo que dirige todo su proyecto de vida alrededor del registro y su materialidad es su melomanía. Eso le da la posibilidad de arriesgarse y guiarse por la pasión y la escucha.

(01:15)

Buscarle una definición a cualquier práctica contemporánea es en principio un asesinato de la potencia que pueda tener la misma, así como un ejercicio de poder innecesario. Dicho esto, ¿dónde ubicar lo raro, cualidad tan repetida por Arturo Castillo, a lo largo de su colección?

Viniles que están firmados para gente importante y/o por el artista

Número de ediciones reducidas

Primeras ediciones

Portadas extrañas

Colecciones importantes completas

Singularidades de otro tipo como con títulos con lenguaje en Braille

La procedencia geográfica

A quién le perteneció antes

Cómo llegó a sus manos

Se trata de otro tipo de registros como entrevistas, música para teatro u obras de radioarte

Copias que están cerradas

Copias no comerciales

Dada la condición material del vinil, muchas veces existen cualidades más importantes que las musicales. La lista anterior es solo de algunas que he visto a lo largo de la colección de Castillo. Dichas cualidades no me hacen más que pensar en los linderos entre lo raro y el fetiche.

Día 5.- **01:14**

Hoy lo peor ha sucedido. Mientras escribía el texto, hubo un pequeño golpeteo a uno de los cables de la computadora y se apagó por completo. Usualmente no habría problema, pues los últimos años he trabajado con el Drive y se guarda automáticamente, pero estas semanas, para no distraerme tanto viendo otras cosas (y también un poco de paranoia, la verdad), he decidido apagar el internet y trabajar directamente en un programa como *Word*, pero de *open source*: *LibreWriter Office*, o algo así. Bueno, el punto es que se borró pues el programa no guarda automáticamente y ahora entré en una crisis enorme pues también tenía abierto el texto que presento en Buenos Aires en dos semanas. Con ese estaba un poco más exigente y disciplinado. Un párrafo diario. Ahora toda esa precaución se desvanece y se transforma en ansiedad por buscar recuperar algo de ambos textos. Y es que parece broma. Hoy día comencé a trabajar más y tenía casi cuatro cuartillas hechas. Después de hacer un enojo de algunos minutos, decidí que lo único que podía hacer era una lista de palabras de lo esencial. El mismo trabajo que le pedí de seleccionar piezas esenciales al Padre lo tengo que hacer en este momento al seleccionar conceptos y enunciados que realmente le den estructura al texto.

(Ver primeras dos páginas del texto)

(03:45)



Día 6.- 00:53

Ideas para la exhibición

1. Poner en circulación pública la tienda de El Padre nuevamente.
2. Moverlo de contexto al artístico.
3. Revelar las estrategias éticas y de circulación, así como los procesos de la práctica de Arturo Castillo.
4. Lo importante no es la exhibición de la obra, sino el revelado de lo inmaterial.

Título: *Anticipando el pasado*

El pésame por la pérdida del texto sigue.

(03:45)















PAPAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA-AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA-AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA[3]

Arturo Castillo
Todos los días de su vida
(1973-)











3 Desde antes de comenzar a frecuentar al Padre, siempre escuchaba su nombre mencionado en pláticas con amigos. Poco a poco, mientras lo iba conociendo más, me di cuenta de que el Padre era su forma de referirse a las personas. Bueno, eso y Master, Bro, Carnal, Hermano, Papá, Amistad. Son una serie de muletillas que van rotando alrededor de la figura de Arturo Castillo, el Padre. Por otra parte, la atención, el cuidado, los consejos y la forma en como se va acercando a las personas, es otra de las razones de este apodo. Tiene una manera particular de escuchar y atender a ciertos problemas que él ve. Desde ofrecer un vaso de agua, hasta dar consejos de qué comer, que tipo de ejercicio hacer, en fin. Me parece interesante esa doble lectura de su figura.

(Tengo el presentimiento de que lo mejor sería desistir, estaba pensando en hacer una selección de los textos que tengo inéditos. Pero los leo y realmente muchos se pudrieron antes de ser publicados. De cualquier manera, siempre dura poco ese sentimiento y tengo que volverme a trabajar —además, siento un grado de responsabilidad pues ya quedé con el Padre de mostrarle el texto, bueno además que es algo que se va a publicar—.)

Rolando H. Guzmán

Día 8.- 01:42

(04:00)



Día 9.- (Día 10 **(21:48)**)

Llegué a la Riviera como a eso de las nueve. Pocos conocidos. Escojo el lado de la calle para poder pararme y fumar del otro lado. (Jess me dice que soy un molusco por una imagen del Jis que luego sale en Facebook). Me encuentro a esta persona que fuimos a visitar la otra vez que vive cerca de Las Pechugas —la mejor tortilla de la ciudad. (Jess también me dice que debería hacer un show de tacos. Ayer pensamos que un show sin palabras sería lo ideal. Imagina, un taco siendo servido paso a paso muy lentamente. Limón, salsa, nopales, papa. Después solo se ve la primera mordida de quien lo come. No tengo que ser yo, necesariamente.) Me cuenta –Pablo creo que se llama– que se dedica a la animación y yo le cuento sobre Ángel Cosmos (1949-1993), sobre la exhibición del Padre y los proyectos que tenemos. Pido un *gin and tonic*.

Llega Ángel (no Cosmos, sino el Diablo —así creo que le digo solo yo. Lo he encontrado en los mejores/peores momentos de la sobrevalorada vida nocturna mexicana—) y comienzan esas pláticas en cualquier mesa cuando necesitas seguir la conversación hasta que otra cosa suceda.

—Oye, ¿y has visto a R?
—No, ¿y tú?
—No, tampoco. Lo último que supe es que estuvo en Tijuana.
—¿Y ya no has ido a conciertos últimamente?
—No, ya casi no salgo. He andado muy atareado. (Además, cada vez me interesa menos la música —no la música de aquí o de allá, mejor dicho, me interesa menos el formato concierto. Es muy rígido. Alguien habla, presenta, aplausos o no, música, silencio con el cuerpo tenso. El músico ve a la audiencia. Aplausos y el clásico grito que antecede a cualquier aplauso. Mejor me quedo a escribir —y a *netflixear*—).

Llega otro desconocido. El Padre cuenta que lo conoce desde hace como 25 años a raíz de sus visitas al Festival Cervantino. Comienza a llegar la comida. Yo no pido pues estoy a dieta (de dinero).

Después llega Alfredo, y hablamos un poco sobre lo que hay que hacer para terminar el proyecto sobre Cosmos. Al final yo creo que será un proyecto de tres años. Qué locura. Salgo a fumar al otro lado de la calle en una pipa del futuro que el Bebín me regaló. Una manguera con una llave para tuercas. Seguro el ganaría la bienal de la pipa. Ojalá la vuelvan a hacer.
Segundo *gin and tonic*. Otro desconocido. No sé si hubo una conexión entre el cerillo que aventé y cayó por accidente a lado de la novia del viejo amigo del Padre, pero poco después de ese incidente decidieron irse. Eso me hizo platicar más con Pablo (?), el animador, o animista; el que se dedica a la animación, pues.

Por un momento pensé qu

***

Necesitaba dormir un poco, y dejé prendida la computadora. Pero decía que en un momento pensé que pagaríamos y llegaría a casa temprano.

Llegamos a la casa del Padre y Angelito trajo algunas cosas para compartir. Algunos traen cervezas y comienzo a platicar con F (el último desconocido que llegó, pero que ahora ya no lo es), quien me cuenta que fue con él con quien Mario de Vega conoció a Arturo. Me doy cuenta del cambio de generación y de amistad que tienen los amigos más viejos y los que somos más jóvenes. Casi todos ellos le dicen Castillo o Arturo. Nosotros, el Padre. Cómo a las cuatro, todos seguíamos ahí, escuchando música, platicando/gritando con una euforia peculiar. Siete de la mañana y me voy con Alfredo caminando hasta su casa y platicando de cuantos Hertz era cada nota musical. Me deja bañarme en su casa para despertar un poco. Me visto y tomo el metro hasta Isabel la Católica y llego a mi primer día de trabajo. Cumpleaños de Arturo Castillo, el Padre.

(08:44)

Día 11.- (10:29)

Bueno, desde el incidente de hace unas semanas, todo se complicó pues le di prioridad a terminar el texto de Buenos Aires, que por cierto casi no venía por la dieta (de dinero). Ahora terminó el simposio (mi primera incursión en el mundo académico), dos de los conciertos y ahora tengo un par de días de vacaciones (2). Creo que si todo sale bien, tendré una entrevista con integrantes del Movimiento Música Más (MMM). Todo esto a raíz de la conversa con Luis Conde en Los Libres.

No siendo ya suficientemente difícil con haber perdido el texto, se complica todo aún más con la noticia de que la computadora ahora ya no sirve. Bueno, realmente nunca funcionó al 100. Igual me salió muy barata. Ahora me parece que debo cambiar la pila. Jess me dijo varias veces que cambie la pila (ella tiene una que ya no usa), pero a veces me cuestan trabajo ese tipo de cosas.

De nuevo, como hace algunos años, estoy regresando a trabajar en el celular. Igual es interesante porque realmente no me permite darle formato a lo que escribo. En lugar de hojas, es como escribir en un papiro interminable lo cual hace que pierda la noción del espacio. Hasta que regrese al Ex-DF podré darle forma al texto. Lo bueno de trabajar en un diario es que no necesitas de internet y es mucho más portátil. También me gusta que tiene que ver con una situación de luz y cosas ergonómicas. Es como una especie de coreografía.

Es loco que justo en este viaje mucha gente me pidió cosas. Esponja me pidió cosas de Levrero; Sebas, cosas de Gombrowicz; El Padre, libros y vinilos. Mata una playera de un club de fútbol. Seguramente no podré comprar todo. Voy a intentar vender algunos de los libros que consiga por aquí.

Me pregunto si quizás no tiene más sentido mostrar estas páginas del diario… Llevo años escribiendo para mí y realmente muy pocas personas saben que escribo. En general, he sido muy pudoroso con la escritura. No me urge mostrarlo, pero me interesaría que lo leyeran.

Sucede que es algo tan personal, pero al mismo tiempo tan importante detrás del "por hacer" de mi práctica. Quiero decir, estoy seguro de que el 85% de lo que sucede en mis cuadernos no sale de ahí. Si bien en mi obra es donde se pueden encontrar y revelar ciertas relaciones, es en los cuadernos donde se encuentran tensadas.

Por lo mientras ya llevo avanzado algunas partes del texto más con formato de investigación. Quiero primero delinear fuera de la figura para que poco a poco comience a emerger la imagen del Padre.

De regreso tengo un vuelo de casi 40 horas, entonces tendré tiempo para escribir más y decidir qué hacer con este texto. Lo único distinto, a diferencia de las últimas horas, es que acá (Buenos Aires) puedo escribir un poco más temprano.

(11:26)




Cometa 1973
Discos PAX 1
Cromo metrofonía nº 1
DISCOS
PAX
COMETA

Día 12.- (19:45)

(Buenos Aires: dos días para llegar a MX)

Último día en Buenos Aires. Antes de llegar al aeropuerto, estuve la tarde con dos de los integrantes del Movimiento Música Más. Además de ellos, estaba Luciana Foglio, Víctor Tapia, Luis Conde. Grupo de investigadoras haciendo distintos tipos de trabajo para "resucitar" a estos monstruos que con más de 70 años, siguen trabajando con el mismo ímpetu de hace 50. También, antes de llegar con los integrantes del MMM, pasé corriendo a la tienda de viniles Cactus que está a dos cuadras de donde me quedo. Compro el disco que me mandó El Padre en foto (*Cultrum: Música contemporánea Argentina*) y salgo corriendo a recoger las cosas para llegar a tiempo con los MMM.

Regresando, tengo que comenzar a ver lo de la página web y lo del documental del Padre. Estuve platicando con Axel y creo que la idea de hacer una especie de docuficción me encanta. Además, con eso que dice el Padre que se quiere deshacer de su colección, viajar y hacer una galería (cosa que me encanta y espanta), la realidad le dio la vuelta a la docuficción. De cualquier manera, quiere seguir vendiendo. Entonces la página web será un gran apoyo.

Llegando al aeropuerto, me dan la noticia de que tendré una escala más de lo esperado. Nunca me avisaron, pero al parecer no puedo hacer nada. Mi culpa por comprar un vuelo barato.

***

No sé qué tan aleatorios sean los chequeos aleatorios en los aeropuertos. Cada vez me vuelvo más intolerante a ese tipo de situaciones. Llevo algunas horas escribiendo parte del texto del Padre. Este no es el mejor lugar para escribir a mano, por eso es un buen pretexto para tomar la decisión de pasar el diario al texto.

(02:14)





(Panamá City: un día para llegar a MX)

(05:40 – 07:40)

Docuficción: Arturo Castillo decide deshacerse de su colección al terminar de hacer la exhibición que muestra su trabajo. Antes de comenzar la exhibición, empezamos a hacer algunas entrevistas para mostrar en la exhibición. Escribe unos días antes diciendo que llegó a la conclusión que la mejor forma de guardar sus discos es aprendiendo cada uno de ellos de memoria. Clausura su departamento hasta terminar de escuchar los viniles, casetes, CD que existen en su colección. A partir de la ausencia del Padre, la historia se parte en dos. Por una parte, se muestra lo que sucede dentro de la cabeza y el cuarto del Padre y otra sucede a partir de la construcción de la exhibición con ausencia del Padre.

(Pienso en un capítulo de *The New Adventures of Sherlock Holmes*, serie de la BBC, en donde buscaban una base de datos en casa de uno de los villanos. Él los recibe en su casa y sabiendo que ellos buscan tal cosa, les dice que los acompañe a un cuarto. El cuarto blanco, pulcro.

Solamente una silla se encuentra vistiendo al cubo blanco. El villano camina lentamente hacia la silla; se sienta. Le dice a Holmes y Watson. Aquí lo tiene, Holmes. La base de datos que busca.)

Creo que además, todo tiene sentido con la idea de buscar maneras alternas de exhibir información.

(08:00 – 10:00)

(Los Ángeles: 20 horas para salir a MX)

Después de una sorprendentemente rápida revisión en Migración, en estas 20 horas me dedicaré a transcribir las partes del diario que hablen sobre El Padre. Ya cuando llegue editaré y cambiaré la redacción. Me da un poco de pereza hacer la transcripción con el celular, pero es una buena terapia porque estar encerrado en un aeropuerto por 20 horas no es tarea fácil. Creo que no avanzaré más en el texto que llevaba hasta ahora. Veré que hago con él…

(12 horas para salir a MX)

Terminé de transcribir algunas cosas. Para este momento ya perdí la noción del tiempo entonces no puedo seguir con el juego de horarios con el que comencé. Ahora me parece que tengo unas 12 páginas. Se supone que entregaría el texto hoy en la noche y el martes las fotos, pero creo que tendré que avisar y pedir un par de días para hacer todo el trabajo de posproducción.

(ocho horas para salir a MX)

Estuve leyendo y algo que no conté es que ya había hecho una entrevista al Padre con Axel. Esto para el documental de Ángel Cosmos[4]. Fue super extraño porque le avisé a Axel de ir a la entrevista, pero olvidé decirle al padre que lo entrevistaríamos. Es decir, sabía que íbamos a ir, pero no sabía de la entrevista. El caso es que ese día llegamos y estaba super indispuesto. Tuvimos que irnos un rato a comer y él a descansar, pues no había dormido casi nada. Regresamos y estuvo a punto de decir que no haría la entrevista, pero al final cedió. Fue muy interesante cómo va adoptando ciertos gestos frente a la cámara. Fue hablando cada vez más fluido, po-

4 *Imagínate todo aquello que no podrías imaginarte nunca* es un proyecto curatorial que se está desarrollando desde 2016. Un proyecto que comenzó con el encuentro del archivo de Cosmos, su posterior digitalización y ahora, la creación de una plataforma web donde albergará el archivo digital, así como un documental con entrevistas a distintos colaboradores de Cosmos. Ángel Cosmos fue un artista, curador, músico, pero sobre todo, Poeta con mayúscula. Fue pionero del arte sonoro en México, de proyectos transdisciplinares, así como de la curaduría como forma de arte. Si bien, el foco de este proyecto está en este artista, el mismo archivo ha obligado a desbordar esta investigación y llevarla a otros espacios. Uno de los rubros es acerca de generaciones más jóvenes en los ochenta, y cómo vieron a estos otros artistas más adultos que ellos. Así como un apartado de movimientos sociales y espacios independientes en México durante la década del ochenta.

niendo el cuerpo en posiciones más cómodas y en un momento, se puso unas gafas oscuras y se transformó. Comenzó a hablar de el viaje iniciático a California que lo llevaría a comenzar a vender discos; sus tácticas para vender, sus valores éticos y morales. Luego comenzó a mostrar parte de su colección. Cada vez comenzaba a ser menos la participación mía y más se volvió en una especie de autoentrevista. Eso que escribí en alguna parte de los diarios sobre meterme a la cabezota del Padre comenzó a suceder. Y justo me gusta que la sensación que transmite a lo largo de la entrevista va mutando conforme va hablando. Su melomanía comienza a florecer conforme sus manos van pasando por los viniles, las joyas, las cremas, los documentos, como diría él. Al final el texto tampoco está tan mal. Tiene algunas referencias interesantes, pero me preocupa que parezca incompleto.

(cinco horas para llegar a MX)

Ya transcribí seis entradas del diario. Creo que tiene mucho más sentido así. Me gusta mucho. Mañana iré con el Padre a tomar fotos de los últimos vinilos para poner una selección al final. Primero pensaba en 20. Pero ahora con tan poco tiempo, pienso que 10 o menos pueden ser más que suficientes. La verdad es que ahora pienso más que nada en llegar a casa solamente.

(Ciudad de México)

Después de un rato de descansar, me decido a escribir un poco más para no atrasarme tanto. El cuerpo comienza a cobrar factura y es que el resfriado/tos que tengo desde hace unas semanas no se quita. Estos días terminaré de transcribir lo que haga falta e intentar hacer un poco más del texto "serio". Por un momento pensé que no escribiría nada de esto o que terminaría pidiendo perdón por no poder hacerlo, pero no es mi estilo.

(11:48)





Día 13.- 01:06

Escritura en tiempo presente

Me queda poco tiempo para entregar el texto.
Comí con el Padre hace una semana y tomamos unas últimas fotos para el texto.
Le di un poco más de forma y creo que me gusta lo que veo.
La edición como escultura.
El Padre quiere comenzar un proyecto más serio de edición. Me entusiasma la idea.
Es muy probable que la exhibición se haga en Oax. Aunque me gustaría que estuviera en otro lugar en la Ciudad de México.

—Padre, lo Importante es difundir
¡Prendido, Papá!

Creí que ya quedó el texto. Mañana enviaré las fotos.
Muero de sueño.

(01:57)

post(s)


SoLoART
musica contemporanea
La musica a es lo importante, lo importante es la musica.

OTRAS POSIBILIDADES PARA TROZOS DE PAPEL: HACIA UN ARCHIVO COLABORATIVO DE LA ESCENA INDEPENDIENTE

Luciana Musello

Luciana Musello, estudiante de maestría en Social Media, Culture and Society en la Universidad de Westminster. Correo electrónico: musellolucianа@gmail.com
• BA. Publicidad, Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA, Universidad San Francisco de Quito USFQ

1. Infinito
2. Mujeres de Acero
3. Mi Leoncito
4. Besame
5. Antes de dormir
6. Lunes 6 AM
7. Destruction

Anverso. Black Mama. 14 de febrero de 2015. Festivalfff, Ambato.

Fecha envío 27/07/2018 • Fecha aceptación 12/10/2018
email: posts@usfq.edu.ec • web: http://posts.usfq.edu.ec
post(s) Serie monográfica • agosto - diciembre 2018 • Quito, Ecuador
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA
Universidad San Francisco de Quito USFQ
DOI: http://dx.doi.org/10.18272/posts.v4i1.1321



2015 fue un buen año para la nueva escena independiente del Ecuador. Un grupo de bandas vinculadas a la escena *indie*, un sector de la música local que se agrupó en ciertos festivales y conciertos, generó un poderoso y contagioso movimiento de fans del que yo también era parte. En esa misma época, comencé a trabajar en Radio COCOA (RC), y fue en ese contexto que me fijé en un objeto ubicuo en los conciertos a los que asistía y que, de forma insospechada, configuraba la experiencia de la música en vivo: *el setlist*.

Sin traducción directa al español, un *setlist* es un documento usualmente de papel, escrito por la banda o artista, que contiene una lista de canciones arregladas en un orden específico y que constituye el guión de cada concierto. Aunque muchas veces se trata de un objeto desechable, una práctica común entre *fans* de la música alrededor del mundo es conservarlos como recuerdos, así como se guardan baquetas o vitelas. En mi caso, hasta mayo de 2015, había reunido alrededor de 20 *setlists* de todos los conciertos locales a los que asistí, por el simple afán de coleccionarlos. Pero pronto, esos trozos de papel se convirtieron en el motor de una serie de reflexiones y proyectos alrededor de la historia de la escena musical a la que yo pertenecía.

Al inicio del proceso, la intención era simple: quería imaginar otros usos para estos documentos, más allá de su calidad de "recuerdo personal" y de su indiscutible valor afectivo, algo que a mí parecer los relegaba al olvido al interior de colecciones privadas. El reto, entonces, estaba en rastrear y recopilar *setlists*, organizarlos, exponerlos y quizá sintonizarlos con otros esfuerzos de documentación que trabajábamos en Radio COCOA, como la fotografía, el video o la crónica.

Mi primera propuesta creativa para "darles un nuevo uso" fue compilarlos en un *fanzine*, una publicación editorial independiente de bajo presupuesto que diseñé para RC. La revista titulada *Compilado de setlists Vol. 1*, introducía la idea de que conservar *setlists* o cualquier otro documento o registro, era una práctica fundamental para escribir la historia de nuestra comunidad. "Esta es una invitación para archivar y compartir", decía el texto, proponiendo un espíritu colaborativo que, sin notarlo todavía, atravesaría todas mis reflexiones alrededor de estas piezas.



Página 1 y 2 del *fanzine Compilado de setlists Vol. 1* (2015)

En las siguientes páginas, el *fanzine* presentaba 10 *setlists*, cada uno acompañado de una foto que proveía algo de contexto sobre la banda o el evento.

Para esta primera muestra, traté de recolectar al menos una pieza de cada ciudad principal del país, de abarcar géneros musicales más allá del *indie* y de evitar el orden cronológico en el contenido, incluyendo un setlist de los noventa en la mitad. Para conseguir estas piezas, aproveché estar sobre escenario haciendo coberturas fotográficas para recoger *setlists* olvidados en el suelo. En otras ocasiones, se los pedí a los músicos con anticipación. Recopilé otros cuantos a través de contactos de la comunidad: amigos que tenían el *setlist* de un concierto específico que me parecía destacable –como el de Biorn Borg en el festival El Carpazo 2015–, o amigos músicos que conservaban sus propios *setlists* –como la banda Da Culkin Clan de Cuenca–.



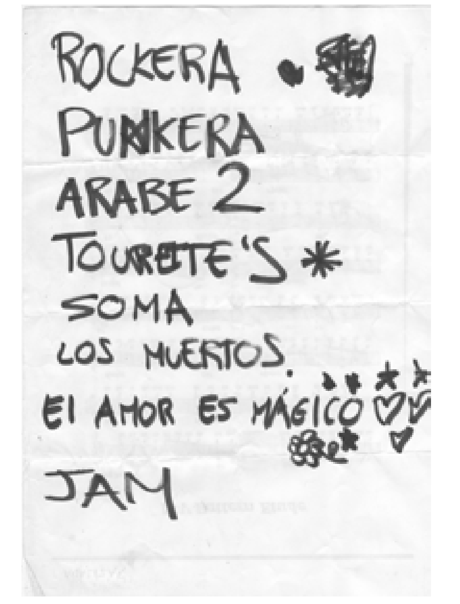
Anverso. **La Máquina Camaleön.**
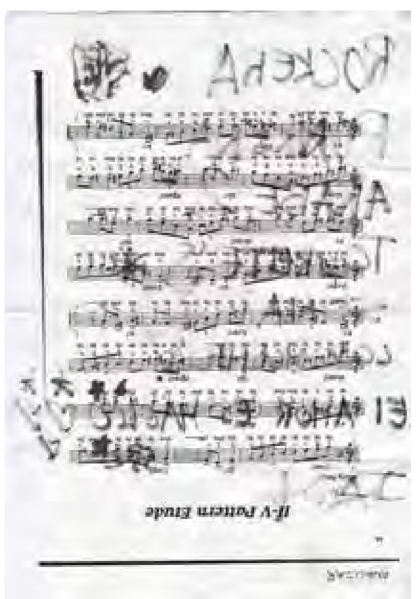
31 de enero, 2015. Teatro La Butaca, Quito.

Anv. y rev. **Da Culkin Clan.** 16 de mayo, 2015. IMAY Centro Cultural, Cuenca.









Anverso y reverso. Los Pollos Hermanos. 28 de marzo de 2015. La Naranjilla Mecánica, Quito.

A través de este primer proyecto, descubrí que si organizaba los *setlists* en una suerte de ejercicio curatorial, sacándolos definitivamente de mi "colección privada" para hacerlos públicos, estos objetos adquirían una nueva dimensión. El tratamiento artístico de estas piezas los ponía bajo una nueva luz: si es que alguna vez habían sido simples trozos de papel, ahora eran textos propios de la escena que literalmente "escribían" una parte de la historia de la música independiente. Si es que antes habían sido un simple recuerdo personal, entonces ahora eran parte de un archivo abierto. Cada uno representaba un espacio-tiempo específico y juntos, podían configurar una narrativa sobre la frecuencia de los conciertos, la intimidad y códigos de los músicos, los procesos de autogestión e incluso, el carácter emergente de la música independiente en Ecuador.

El *fanzine*, distribuido gratuitamente en una feria *fanzinera* local, fue útil también para establecer algunas claves sobre el "debido proceso" de documentación de los *setlists*. Identifiqué, por ejemplo, que el valor del objeto no estaba solo en la



carilla escrita del papel (el anverso), sino también en el reverso que, aunque no tuviera canciones escritas, era parte fundamental del soporte y que a veces incluso, permitía entrever pistas –quizá una mancha, un sello, una firma– que develara algo sobre su contexto o su autor. Estaba el caso del *setlist* de Los Pollos Hermanos, una banda de rock, escrito al reverso de una partitura, por ejemplo. Otra resolución de este primer ejercicio creativo fue la rigurosa rotulación de cada *setlist*, escrita en el formato: Anverso/Reverso. Banda o artista. Fecha. Local. Ciudad.

Poco después, mientras leía *Convergence Culture* (2006), de Henry Jenkins, y me familiarizaba por primera vez en el ámbito teórico con los conceptos de "cultura de participación", "*fandom*" y "convergencia mediática", decidí profundizar aún más en el tratamiento creativo de los *setlists* a miras de generar un "verdadero" archivo abierto y colaborativo de la escena. Esta vez, conceptualicé un proyecto curatorial que pretendía trasladar las prácticas de documentación de música –la fotografía, la crónica, la entrevista, el videoclip, el mismo *fanzine*– al espacio de una galería, a una exhibición. La muestra, en papel, proponía un recorrido interactivo a través de la experiencia de la música en vivo, poniendo a dialogar una selección personal de *setlists* con material auxiliar de los conciertos a los que correspondían: fotos, videos, entradas o afiches que hubieran sido capturados o conservados por fans.

Aunque la propuesta me ayudó a sofisticar las pautas formales para la conservación de los *setlists* desde una perspectiva museológica, enseguida identifiqué ciertas limitaciones del formato y de las piezas de la muestra, todas generadas por el carácter "personal" de la selección. Estaba la falta de *setlists* de décadas pasadas, por ejemplo, sin los cuáles la muestra carecía de dimensión histórica. Otro problema era la falta de diversidad en el género de música de los *setlists*, lo que enfatizaba el problema latente de representación de ciertos sectores de la música local. Tal como estaba planteada, la muestra era un recorrido interesante por la música en vivo desde la perspectiva de una fan en los conciertos de Quito, pero le hacía falta un componente colectivo para sintonizarse con el trabajo de archivo que estaba buscando.

Fue entonces que propuse a Radio COCOA la creación de una plataforma digital que traslade el formato de documentación de *setlists* al lenguaje de las nuevas



Preview del micro-sitio de archivo colaborativo “Setlist”, en la pestaña “Subir” (2015)

tecnologías y de los museos imaginarios: una galería/archivo virtual alimentada por la comunidad. En principio, la plataforma digital tendría la capacidad de recopilar *setlists* de todos los tiempos, de todas las bandas y géneros, de todas las escenas y ciudades, porque cualquier fan tendría acceso a ella y podría subir sus fotos de sus *setlists* en simples pasos. En esa época escribía: “El *setlist* tiene un valor afectivo tan elevado en la escena y en las comunidades de fans, que muchos deben estar diseminados por la ciudad como parte de colecciones o recuerdos privados [...] La intención es direccionar el potencial expresivo y colaborativo de la comunidad, hacia un ejercicio de documentación que legitima las prácticas de registro amateur, a favor de la generación de una cultura independiente”.

Hoy, mientras revisito estos procesos creativos, estos saltos de lo personal a lo colaborativo, de lo privado a lo abierto, del documento físico a su digitalización, no puedo evitar preguntarme por qué un archivo colaborativo de *setlists* continúa

siendo importante o por qué un archivo es importante, en general. Al revisar las ideas que han surgido en Radio COCOA a partir de la premisa de “difundir y documentar la escena independiente”, me doy cuenta de que la cuestión del archivo es una inquietud que siempre ha atravesado nuestro trabajo, y que de muchas formas es una pregunta por la trascendencia de la escena independiente.

Quizás se deba al hecho de que la música independiente en Ecuador ha sido un tema históricamente ignorado por los medios tradicionales, o de que se trata todavía de una escena en permanente estado de emergencia debido a la falta de articulación de recursos para su estabilización, pero creo que el archivo que generamos en Radio COCOA apunta siempre a fortalecer la noción de que sí tenemos una historia musical, de que la música independiente sí está pasando y crece cada vez más. Nuestro archivo es una prueba de su trascendencia. Pero entonces, ¿qué es un archivo colaborativo de *setlists*? Hoy pienso que es la prueba de la existencia de una comunidad por debajo de la música.

Creo que uno de los hallazgos más reveladores que se pueden extraer del proceso *fanzine*-exhibición-plataforma digital, y que de hecho vale la pena extrapolar a cualquier esfuerzo de documentación, es que sin la participación de la comunidad, no podremos tener archivos verdaderamente trascendentes. Un archivo colaborativo de *setlists* tiene la capacidad de contar la historia de la escena desde su materialidad única como objetos en los que convive el afecto del fan que los conservó, y la memoria de una comunidad a la que el fan pertenece, escrita en forma: Anverso/Reverso. Banda o artista. Fecha. Local. Ciudad. **post(s)**

ESCRITO A CIEGAS
(UNA TRANSCRIPCIÓN CON ANTIFAZ)

Michael Prado

Michael Prado, director curatorial de La Crema, diseñador gráfico de la Oficina de Publicaciones de Arquitectura PUCP y poeta miembro del colectivo Ánima Lisa.
Diseño Grafico, Centro de la Imagen. Correo electrónico: hola@lacrema.pe
• BA Antropología, Pontificia Universidad Católica del Perú

Fecha envío 27/08/2018 • Fecha aceptación 15/09/2018
email: posts@usfq.edu.ec • web: http://posts.usfq.edu.ec
post(s) Serie monográfica • agosto - diciembre 2018 • Quito, Ecuador
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA
Universidad San Francisco de Quito USFQ
DOI: http://dx.doi.org/10.18272/posts.v4i1.1322



Para cerrar esta edición de post(s), presentamos una intervención de Michael Prado (Lima, 1988), director curatorial de La Crema, una editorial independiente fundada en Perú en el 2012, que entiende al trabajo editorial como práctica artística. Entre sus proyectos están la publicación de poemarios, afiches, creación de fuentes tipográficas, entre otros.

Escrito a ciegas entra en **post(s)** como un inserto, como un libro independiente, que se produce desde un gesto de escritura cercano al performance, para el cual Prado se apropia del poema *Escrito a ciegas* de Martín Adán (Perú, 1908-1985) y lo transcribe a ciegas, literalmente. El expediente del poema se encuentra en el acervo de la Pontificia Universidad Católica del Perú, disponible en este enlace: http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/69790

¿Quién soy?
Soy mi qué, (inefable, inenarrable
figura y alma de la ira.
No eso fue al fin (...) era al principio
Antes de donde el principio principia.

Soy un cuerpo de espíritu de furia
Asentada y de acerada ironía.
No, no soy el que busca ni siquiera la vida.
El poema,
Soy un animal acosado por su ser
Que es una verdad y una mentira.

ESCRITO A CIEGAS

(Una transcripción con antifaz)

por Michael Prado

l a C r e ñ a
LIMA – MMXVIII

Colección
EL GALLINAZO SIN NIDO
a cargo de Marcelo Sifuentes



Fotografía por Víctor Idrogo

«"cada acto de mediación depende siempre de otros actos de mediación"».
ORIOL FONTDEVILA

Perdón. Antes de la dedicatoria, quiero plantearme la siguiente pregunta: ¿quién soy yo? Disculpa, he pedido perdón, porque quizás alguien ha pensado que expondré deseos, miserias o virtudes. Calma, no pondré a prueba tu decoro. Tal vez, por este motivo, la mejor manera de responder sea trazando un círculo, y así callar. Pero no...

No soy el único en este trasfondo: ¿quién eres tú? En este caso podrías apuntar y disparar algún dato biográfico: nací en Lima el 27 de octubre de 1908; o tal vez, algo anecdótico: soy el que está leyendo esto, por ejemplo... Mejor vayamos por partes, no quiero enredarme tan rápido.

En 1961, Celia Paschero vino a Lima en pos de material para su tesis doctoral sobre la poesía peruana contemporánea. En su estancia conoció al poeta Martín Adán, el cual ya pasaba los 50 años con un alcoholismo de base sólida. En fin. Ella luego regresó a Buenos Aires; y allí, por algún motivo, decidió escribir un artículo sobre él para *La Nación*.

Había distancia y frente a este horizonte, Celia le escribió una carta entre tierna y cruel. Sobre papel, ella misma se pregunta y ella misma se responde: «¿El motivo de esta carta? Además del simplemente afectuoso (que es el más importante), este otro: pedirle a Ud. datos sobre su vida (...)». ¡Horror!

Pero también magia, porque el escurridizo Martín Adán le respondió. A mano –en una libreta aún conservada– escribió, con lapicero y lápiz, el poema *Escrito a ciegas*, una suerte de

réplica en donde se sabe no sabiéndose, y con el cual rompió el largo silencio poético que le acechaba.

Ese mismo año, Juan Mejía Baca –amigo, editor y librero– publicó el poema para nuestro deleite. Sin embargo, en el ejercicio de la mediación, el manuscrito y sus tachaduras devinieron supervivencias: los signos de la corporalidad se consignaron en el archivo. No hay problema... Pero –en otra contemporaneidad– ¿cómo, en lugar de *reeditar* un poema, lo *remediamos* para anexarle nuevas fracciones de realidad?

Vayamos al 2018. Si tú eres yo y yo soy tú, ¿cómo vislumbrar la zona en donde el sujeto (u objeto) se busca a tientas por medio de la escritura? ¿Cómo iluminar la oscuridad? Por lo pronto, dedos y teclas... ¿Qué tal si entramos en el flujo y asumimos la materialidad del *medio*?

Hagámoslo simple. Cubramos nuestros ojos y transcribamos a ciegas lo que otrora Martín Adán grabó a puño y letra. Así, literal... No malinterpreten, no tratamos de destruir el poema, sino de abrirlo, de ejecutar el corte para que emerja la inestabilidad. Así, esta *edición* es una entre muchas, y los posibles resultados de transcribirlo son, por escala, infinitos.

Ahora sí: ¿soy tú o yo? Ninguno... amabilidad. Por este motivo, a pesar de que la dedicatoria no esté en una página independiente, el siguiente poema me lo dedico a mí.

Gracias, de nada...

4

¿Quieres t´u sabe r de mi vida?
Yi sili sé de mi paso,
De mi peso,..
De mi trusteza y de ki zalato,
÷Poer que prehimtas quio en soy,
A do´nde boy≥… Porque sabes haro
Lo de Poeta, el duro
Y sensible volumen de ser mi hu,anp,
Que es un cuerpu y bocacion.,
Sime embargo.

So nací. lo recierda el Anmo
Aaquel de quien no ne acuerdo,
Porque vivo porqui me nato.

Mi anfel no es de la fuarda
Mi anfel es el del hartafo y tetazo,
Que me lieva sin terminao,
Tropezando, si empre triopezando,
En esta sombra deslimbrante,
Que es la vida y su engaño y si rencanto.

Cuando lo sepas todo,,,
Cundo sepas no prehuntar…
Sino reoerte la una del mortal,

5

Entonces te diré mi v8da,
Que no es más que una plaabram mas,,,
La toda tuya cida es como dcada ola>
Daber matar,
Saber norir,
Yn o saber retener su caudalk.
Y no saber discurrir y volcer a su proncipio,
Y ni sabr contenerse en su agán,,,

Si quieres saber de mi cida,
Bete a mirar el mar.
?Por quEe me la pides, Liyerata?
¿Ignoras acaos que en el Mundo,
To do de nadas acumuladas/
De desengrandar indinitudes,
No sino un trazfo
Eterno,m sombra apenas aperiro de alg?o

La cosa real, si la preyendes,
No es aprehenderla sino inmahonarla.
Lo real no se le cohge se le sihgies,
Y para eso son el sueño y la plabra/
¡Cuandodate de su atajo!
¡Cuídatte de su distancia!
¡Chídafe de su despeñadero!
¡Cuídaye de su cabama!

¿Quoen souy? Soy mi wué,
inegavke e innumeranles
Fihra y alma de la ira.
No, eso fue al fon… y era al princiio,
Antes de donde el princio principia.
Soy un cuero de espirituru de furia

Asentada y de aced aironía.
So, nosoy el que busca
El poema, ni suquiera la... voda
Soy yn animal acosado por si ser
Que es una verda h una menrita.

¡Es tan simpele mi ser, y tal mi ahofo,
Cob punzada en nercio y carne!...

Yo buscaba otro ser;
Y rdr hs figo mi budvst.
Uo no queri ano quiero ua seryo
Sino otro que se dalbara o que se sable,
No el de mi instinto, que se piwrde,
Ni el del entendimiento, Aud ze fdtrad.

M día es otro día,
Alfun no se do se donde estarme.
A donde no se ir en mi selva
Entre mis reotiles y mis arvoles,
Liberos y cementos
Las esytellas de neon,
Muneres que se eme juntan como las pared y como nadie… o
comomader,
Uy el recién nacido que se sobre mi lloramm
U por la calle
Todas la ruiedas
Reales y orihinales,
Asó es mi día cabal,
Hasta la íltima tarde.

El øtro, el Prójimo, que es un fantasma.
¿Es viste el aire,

Donde te asficaias y recreas
Respoirnado, tu cerpo inane?
¡No, bada es sibi la siroresa
Egerna de tu mis reebci trarte
Siemore t´ los mismos enre los mismos muris
Dfe lsd fidyancias y de las calles!
¡Y de los cielos estos techso
Que nunca me ultimnas poirque nunca caen!

I no alcance al firor de lo finino,
Ni a la simparía de los himano,
Lo sou y no los iento no así me ciento.
Sour en el día el solitaerio
Y el anboslito en la zoología so poenso,
O como carnívoro feroz so ajarro.
¿Sou la cratira o el crador?
¿Sou la maeria o el milafreo?
¡Qué mía y qué ajena ru prehjunta!...
¿Quié sour? Lo sé uo avaso
¡Pero no, el otro no es!
¡Soloto en mi yerror o en mi orghasm@!

¡Y coin tidis mis suebbos resibadism,
Y cin toda ka nibeda recofuda.
Y cin tifi mi cuerpoi resuyrecto
Tras cada coirik cuedim vabim sib ououka!...

¡Cuando no seas nada mas que ser,
Si kkegas a la edad de la ahonía!…
¡Cuando sepas, verdaderamente,
Que es auntamiento de mierye u vida!...
¡ebbces te dire yiqebn sitm,
Segurom, sí, qye ta sib vixm anifa!

Que se ura con hiuerbas eficaces
Kis piros animales que te hablas
Allá, entre puedras imateruakes
Ek ybdi reak t ka cebcua gymam
Dibdem cib yba oekira
Ki nucgacgis aoarebtes geduibdis gizavan.
Si, la vida es un delirio asi, y sin embargim
Eb esa vuda bi estyvi nubadam
Bubfyram oeri reakm oeri cekeste i vikcabuca,

¡qye tabde ega el tiempo
A su pubto de ikvudio o de sensibilidad!
Viene rastabndio, como el aluvuon,
De cumulo, de suelom de humanidad.

~cuan a desatiempo llehga uno a si mismo!
¡cyab ubesreradi ty desesperado cualquier ya,
Todo yo que ae cob el tiempo
Desde el nunca siempore y para siempre jamas!
¡que madrugada eterna no dormida
Lo del revilverme en el hacer y en el pensar!

La coledad es una roca dura
Contra la que arroha el aire
Esya en cada pared de la ciudad,
Cinojucem disc=imulandose.
Me arrojo o me arrojom, sin cesar
Uo sou mi impedimiento y mi crarme.

La poesía es, amifa,
Insgotsblr, incorregiblr, indits
Rd rl tio infiniyo
To do de sandrwe,

Todo de meandro, todo de ruina y arrastre de vivido,,,
¿qué es la palabra
Si no baruo y babi frito?
¿qué es la iagen de la poética
Sino un belois leño bajo un hato iirrito!
Tidi es alivipon.; si no lo fieram
Nada seria ki ral,, kimismo.

El amor no saboia
Si no tragarse su sibsyancia
U asio la creacuon de renoababa.
Rodo me era de auer, pero yo ucol
U a gesves creo, y a la bes me amamanya.

No aou niundino uw anw.
Aou wl uno uw y no xeww
Hi wn wl hombewm
Nniw wn l mujwem
Ni wn l xs sw un aolo piao,
No wn wl pn uwu uw xon miwl/
No aou a uw un plbe
Nols sw l aiwn
U uw mw peoxue xompswxweaw
Y nise wn ldun lro tl vw
Sw l peimvwe lobwge
Swk ser
No me prehinyes mas,
Que ya no sé…

Syoer que bo era lo que no era, no sé como, y todo era
Hasata la cisa de mi mada.
Y fui uno no se cuando,
Persiguiendo, por entre numen y marana

Dentro de ella, yo, nacdo y dlacom, ya con todas la armas,
Yo por todo paso que me hacia,
A ell oersifuienbdi… al apabra
A cualquier,
A la de la madriguera o a la que se salta.

Si me cisa no es esto
¿qué será la vida?... ¡adivinenza!...
Que me de tiempo el riempo, a más del siuto,
Y to me rehare mo eyernidad;
Lo que me fala,
Piorque la heche,,, me estivo un momento de más,

¿Dabrd fr lod pirtyod rnvallados
El furor y des desembarvar
Y del cetáceo como mojadisimo uno dorme,
Que no nada u caeya?
¿Sanes de la ciudad tanta,
Que no parece coidad,
Si no cada er disfrefadi.
Innimeranle e indiniyesimal!

Ri no sanes nada.
Ti no sanes sino prehnyar.
Ti no sabes sino saniduria.
Pero sanoidoeria no es estar
Sin nocio de nada, sino de prosehio o sehor
A pie hacia el y ,



Escrito a ciegas, *poema de Martín Adán, se terminó de transcribir el 20 de junio de 2018 en Lima. Para la ocasión se utilizó el ejemplar n.º 114 de la primera edición publicada en 1961. Fue diseñado por* la Creña. libros, tipografía y lenguaje; *y la impresión fue por cuenta de la revista* post(s), *dirigida por Anamaría Garzón Mantilla*.

◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇

«La poesía es, amiga, inagotable,
incorregible, ínsita».

PROCESO EDITORIAL

La serie monográfica **post(s)** es una publicación anual del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas (COCOA) de la Universidad San Francisco de Quito. Tiene el propósito de reflexionar sobre las discusiones, conversaciones, y debates que tienen lugar dentro de y entre los campos comunicacionales y artísticos tanto a nivel local como regional e internacional. **post(s)** solicita y publica artículos tanto de investigación empírica y teórica, como de reflexión conceptual sobre prácticas profesionales y creativas, en áreas que van desde el análisis de medios y productos culturales mediáticos, las relaciones e interacciones entre los productores y usuarios de los nuevos medios y plataformas digitales, sus impactos en prácticas profesionales como el periodismo, la cultura organizacional y la comunicación publicitaria, o el diseño comunicacional en todas sus manifestaciones, la cultura visual del cine, el audiovisual, la animación, y sus relaciones con las plataformas electrónicas y digitales, así como el papel que juegan las múltiples manifestaciones artísticas, creativas y culturales en la transformación de la vida cotidiana contemporánea. **post(s)** alienta la publicación de ensayos visuales dialoguen en forma relevante e innovadora con cualquier tipo de material visual o digital. Cada volumen está formado por las siguientes secciones:

Akademos

- En cada edición se publican entre 3 y 4 artículos.
- Extensión: de 12 a 15 páginas (entre 37 mil y 46 mil caracteres).
- Investigaciones académicas enfocadas en las temáticas de la revista.

Videre

- Entre 6 y 8 páginas.
- Presentación de un proyecto visual. Se reciben propuestas de artistas o selecciones hechas por curadores.

Radar

- En cada edición se publican entre 2 y 3 artículos
- Entre 10 y 12 páginas
- Son ensayos académicos sobre temas de investigación aplicada y cuantitativa que funcionen como un termómetro de transformaciones o comportamientos sociales.

Praxis

- En cada edición se publican entre 2 y 4 artículos.
- Entre 10 mil y 15 mil caracteres.
- Ensayos sobre la práctica artística escritos en formatos entrevista o testimonios en primera persona.

Procesos editoriales

- post(s) recibe artículos todo el año a través de la plataforma OJS que se encuentra en http://posts.usfq.edu.ec.
- La serie se publica una vez al año, entre agosto y diciembre.
- Si su envío supera los 10M asegúrese de utilizar algún servicio de *file sharing* para compartir archivos (Dropbox, Usendit, WeTransfer, etc.)
- Los artículos deben ser inéditos y no estar simultáneamente evaluados en otra publicación.
- Se aceptan artículos en español o inglés enviados en Word.
- La primera página del artículo debe incluir:

- Título (85 caracteres incluidos espacios en inglés y español)
- Nombre del autor, afiliación institucional, grado académico, email.
- Resumen / *abstract* (inglés y español) de máximo 500 caracteres incluidos espacios
- De tres a cinco palabras clave / *keywords* (en inglés y español)
- Texto (no evidencia de identidades ni afiliaciones institucionales)

- La escritura debe seguir la normativa APA.
- Las imágenes deben tener 300 dpi de resolución y tamaño A4. post(s)se reserva el derecho de diagramación y selección de imágenes.
- Los cuadros o gráficos deben estar incluidos en el texto en el orden correspondiente, con título y número de secuencia y fuentes.

Selección de artículos, evaluación y arbitraje

Se realiza en las siguientes etapas:

- Si cumplen con los requisitos formales, serán dados por recibidos en un plazo de 30 días. Nos reservamos el derecho de enviar a pares, de hacer modificaciones de forma, y de incluir los manuscritos aceptados en la publicación final. Los autores son responsables del contenido de los artículos.

Para la evaluación inicial, se procede de acuerdo a las secciones de la serie:

- *Akademos* y *Radar*. Revisión por pares. Al menos dos evaluadores académicos externos, conocedores del tema propuesto, determinarán de manera anónima si el artículo es:

- Publicable sin modificaciones o con modificaciones menores.
- Publicable con previa revisión.
- Publicable con revisiones de fondo.
- No publicable.

Se tendrá en cuenta la originalidad, pertinencia a la convocatoria, claridad en la expresión, discusión metodológica, los resultados y las conclusiones y reflexiones que el artículo propone o suscita. Si existen discrepancias entre los dos evaluadores el artículo se enviará a un tercer evaluador.

Condiciones de colaboración

- Todos los artículos deben ser originales, inéditos y no haber sido presentados en ninguna otra publicación.
- El consejo editorial de post(s), después de someter al artículo a la lectura por parte de pares, y de acuerdo a las recomendaciones que realicen –que serán entregadas al postulante en un informe—, se reserva el derecho a publicar el artículo y de seleccionar la sección en la cual aparecerá publicado.
- Los autores de los artículos deberán presentar un resumen del mismo que no exceda las 150 palabras y al menos cinco palabras clave que reflejen el contenido del artículo.
- Para las citas, referencias y bibliografía deberá cumplirse con la normativa APA.
- post(s) se reserva el derecho de hacer las correcciones de estilo que considere convenientes, sin alterar el contenido del artículo.

Contacto

Universidad San Francisco de Quito, USFQ
Att. Anamaría Garzón Mantilla, post(s)
agarzon@usfq.edu.ec • posts@usfq.edu.ec.
Calle Diego de Robles y Vía Interoceánica
Casilla Postal: 17-1200-841
Quito 170901, Ecuador





PUBLISHING PROCESS

The monographic series **post(s)** is an annual publication of the College of Communication and Contemporary Arts (COCOA for its initials in Spanish) of Universidad San Francisco de Quito, a private liberal arts university based in Quito, Ecuador. Its main purpose is to reflect on the discussions and debates that occur in and in-between the fields of communication and art. **post(s)** seeks and publishes articles both conceived from empirical and theoretical research, and written out of conceptual reflection about professional and creative practices. The fields of study cover themes that range from the analysis of media, and its cultural products, to the role that multiple artistic, creative and cultural manifestations play in the permutations of the contemporary daily living. Going through all of these concerns: the relationships and interactions between the producers and the users of the new media and digital platforms, their impact on professional practices such as journalism; organizational culture and advertising; communication design in all of its manifestations; the visual culture of cinema, animation and audiovisual products, and their relationships with the electronic and digital platforms. **post(s)** encourages the publication of visual essays that are relevant and innovative and dialog with any type of visual or digital material. Every edition consists of four sections.

Akademos
- Every volume may contain around 3 or 4 articles.
- Extension: between 12 and 15 pages (37 and 46 thousand characters).
- Academic research paper focused on the monographic series themes

Videre
- Extension: between 6 and 8 pages.
- It is the presentation of a visual project, this may include the project of an artist or the selection of a curator.

Radar
- Every volume may contain around 2 or 3 articles.
- Extension: between 10 and 12 pages.
- Academic essays based on applied and quantitative research that work as an index of transformations in society or social behavior.

Praxis
- Every volume may contain around 2 or 4 articles.
- Extension: between 10 and 15 thousand characters.
- Essays related to art practices, they may be written as first person experiences or as interviews.

Publishing processes

- post(s)will accept articles all the year, through the OJS system, http://posts.usfq.edu.ec.
- Each volume is published annually between August an December.
- If the file exceeds 10 Mb you will have to use a file sharing program, such as Dropbox, Usendit, WeTransfer, etc.
- The articles must be unpublished, and cannot be part of another publishing process.
- The articles may be written in Spanish or English, and must be sent as a Word file.
- The first page of the article must include

- Title (in Spanish and English, 85 characters with spaces)
- Author's information, academic degree, institutional affiliation
- Abstract (both in Spanish and English) with a maximum length of 150 words including spaces
- 3 to 5 keywords (both in Spanish and English)

- The article must follow APA norms.
- Images must have a resolution of 300 dpi and fit in an A4 size paper. post(s) holds the rights to select the images and the editorial design (or presentation).
- All images (and similar) must be included in the text in the corresponding order, with a title, number of sequence and fonts.

Articles selection, evaluation and arbitration

- If the articles fulfil the formal requirements, they will be listed as received within 30 days. post(s) reserves the rights to send the articles to a peer-review process, to make any formal change, and to include the accepted manuscripts in the final publication. Authors are responsible for the content of the articles

For the initial evaluation, the procedure happens in accordance to the section of the series:

- *Akademos* and *Radar*. Peer review. At least two external peers, knowledgable on the suggested theme, will decide if the article is:

- Publishable without changes or very small modifications
- Publishable with a previous revision
- Publishable with major revisions
- Not publishable

- The aspects to be valued will be: originality, appropriateness to the call for papers, clarity in the expression, methodological discussion, as well as the results and conclusions, and the reflections the article propose and/or provoke. If two peers disagree about the worth of a paper, a third one will settle the disagreement.

Conditions for collaboration

- All articles must be original, unpublished, and cannot be part of another publishing process.
- The Editorial Committee, after carrying out the peer-review process –and notifying the author of the changes through a report– reserves the right to publish the article, and to do it so in any section it deems appropriate.
- The author will submit an abstract that does not surpass 150 words and 3 or 5 keywords that reflect the content of the article.
- All citations in text and in the references must follow the APA format.
- post(s) holds the right to make any formal change without changing the content of the article.

Contact

Universidad San Francisco de Quito, USFQ
Att. Anamaría Garzón Mantilla, post(s)
agarzon@usfq.edu.ec • posts@usfq.edu.ec.
Calle Diego de Robles y Vía Interoceánica
Casilla Postal: 17-1200-841
Quito 170901, Ecuador





post(s)

post(s) es una publicación anual del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA de la Universidad San Francisco de Quito USFQ. Tiene el propósito de reflexionar sobre las discusiones, conversaciones, y debates que tienen lugar dentro de y entre los campos comunicacionales y artísticos. post(s) solicita y publica artículos tanto de investigación empírica y teórica, como de reflexión conceptual sobre prácticas profesionales y creativas, en áreas que van desde el análisis de medios y productos culturales mediáticos, las relaciones e interacciones entre los productores y usuarios de nuevos medios y plataformas digitales, sus impactos en prácticas profesionales como el periodismo, la cultura organizacional y la comunicación publicitaria, o el diseño comunicacional; la cultura visual del cine, el audiovisual, la animación, y sus relaciones con las plataformas electrónicas y digitales, así como el papel que juegan las múltiples manifestaciones artísticas, creativas y culturales en la transformación de la vida cotidiana contemporánea.

post(s) is an annual publication of the College of Communication and Contemporary Arts COCOA, for its initials in Spanish, of Universidad San Francisco de Quito USFQ. Its main purpose is to reflect on the discussions and debates that occur in and in-between the fields of communication and art. post(s) seeks and publishes articles both conceived from empirical and theoretical research, and written out of conceptual reflection on professional and creative practices. The fields of study cover themes that range from the analysis of media and its cultural products, to the role that multiple artistic, creative and cultural manifestations play in the permutations of contemporary daily life, going through all of these concerns: the relationships and interactions between the producers and the users of new media and digital platforms, their impact on professional practices such as journalism; organizational culture and advertising; communication design; the visual culture of cinema, animation and audiovisual products, and their relationships with the electronic and digital platforms.

ISSN: 1390-9797
ISBN: 978-9978-68-132-9





